

DIE CHRISTLICHE KUNST

VIERZEHNTER JAHRGANG 1917/1918

F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN

DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN KUNST
UND DER KUNSTWISSENSCHAFT SOWIE FÜR
DAS GESAMTE KUNSTLEBEN

VIERZEHNTER JAHRGANG 1917/1918

IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST
GMBH

MÜNCHEN



INHALT DES VIERZEHNTEN JAHRGANGES

(Die kleineren Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen der »Beilage«)
Abkürzungen hinter den Künstlernamen: Arch. = Architekt; Bildh. = Bildhauer; M. = Maler; Glm. = Glasmaler

A. LITERARISCHER TEIL

I. GRÖSSERE ABHANDLUNGEN

II. BERICHTE ÜBER AUSSTELLUNGEN (vgl. auch IV.)

III. KLEINERE AUFSÄTZE

IV. VON KUNSTAUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN, KUNSTVEREINEN, MUSEEN

V. KÜNSTLERISCHE WETTBEWERBE

VI. MITTEILUNGEN ÜBER SONSTIGES KUNSTSCHAFFEN

VII. PERSONALNOTIZEN

VIII. BESPROCHENE BÜCHER

IX. VERSCHIEDENES

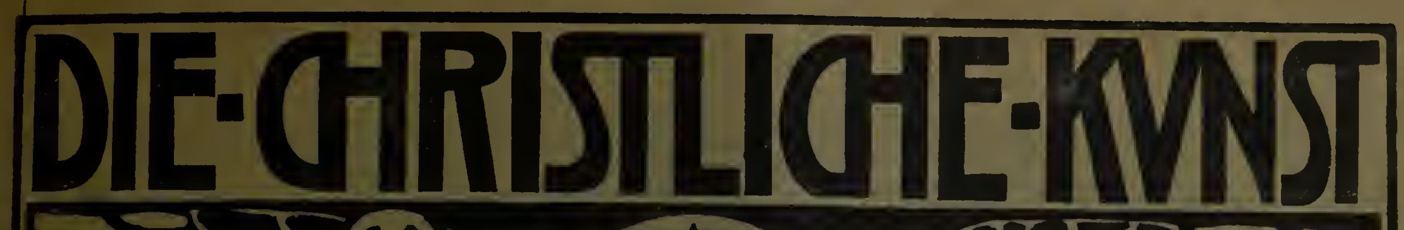
B. REPRODUKTIONEN

I. KUNSTBEILAGEN:

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

Illustrationen zu kunsthistorischen Aufsätzen usw.

6/362





XIV. JAHRGANG

1 OKTOBER 1917

HEFT 1

INHALT:

Neue Arbeiten von Bildhauer Max Heilmaier. Von A. Heilmeyer. Die Ausstellung im Münchener Glaspalast. Von Dr. O. Doering. — Münnerstadter Goldschmiede im 17. und 18. Jahrhundert. Von J. Hoh. — Die Kunst dem Volke. — 49 Abbildungen im Text. — Farbige Sonderbeilage: H. Traut, Mariä Schutzmantel.

OKT. 1917—SEPT. 1918

PREIS HALBJÄHRL. M. 7.—

EINZELHEFTE M. 1.50

MONATSCHRIFT · FÜR · ALLE · GEBIETE · D · CHRISTLICHEN KUNST · DER · KUNSTWISSENSCHAFT · SOWIE · FÜR · DAS GESAMTE · KUNSTLEBEN · IN · VERBINDUNG · MIT · D · DEUTSCHEN · GESELLSCHAFT FÜR · CHRISTLICHE · KUNST · HERAUSGEGEBEN · VON · D · GESELLSCHAFT · FÜR · CHRISTL · KUNST GMBH MÜNCHEN

By





Hans Traut. Galerie 3157 Ges. f. christl. Kunst, M.

Mariä Schutzmantel



MAX HEILMAIER — PIETÀ

An dem von Prof. J. Schmitz erbauten Friedhof in Meran. — Text S. 4

NEUE ARBEITEN VON BILDHAUER MAX HEILMAIER

Beiträge zur Stilbildung der kirchlichen Plastik der Gegenwart

Hierzu die Abbildungen dieser Nummer

Kaum eine andere Zeit zeigt so wie die unsere so weit auseinandergehende, verschieden geartete Bestrebungen im Kunstleben. Während die einen sich bemühen, den abgerissenen Faden mit der Tradition zu verbinden und das Gegenwärtige folgerichtig an das Vergangene anzuknüpfen, folgen andere dem wechselnden Lauf der Tagesströmungen und ihr Schaffen zeigt eine proteusartige Verwandlungsfähigkeit. In wenig erfreulicher Weise offenbart sich dieser problematische Zug in der modernen Malerei. Die Plastik, ihrer Natur nach weniger beweglich als die Malerei, und darum auch nicht so leicht zu beeinflussen, hat im ganzen eine ruhigere und gleichmäßigere Entwicklung genommen.

Wie sie schon ihrem Wesen nach alles Problematische und Experimentelle ausschließt, schon darum, weil es der physikalischen Natur, der Festigkeit und Schwere ihrer Werkstoffe widerstrebt, so bedarf auch die plastische Gestaltung der Form einer gewissen Stetigkeit der Entwicklung. Die Plastik begünstigt daher weit weniger als die in ihren Ausdrucksmitteln beweglichere Malerei die Wiedergabe in der Zeit liegender Stimmungen, sondern neigt vielmehr zur Gestaltung bestimmt und scharf umrissener, klar gedachter Ideen und Bilder. Die große Kunst vergangener Zeiten ist daher vielmehr objektiver Ausdruck allgemein gültiger Ideen als Äußerung subjektiver ästhetischer Gefühle. Mit am deutlichsten offenbart sich dies in der alten kirchlichen Kunst.

Die hieratische, feierlich gestimmte Tempelkunst erwies sich daher der Ausbildung eines plastischen Stils in hohem Maße förderlich. Ein festes Gefüge überkommener Formen und Ideen, eine bestimmte allgemein verständliche Konvention verhütete jede subjektive Willkür und Ausschreitung. Ein unermeßlicher Vorteil für die künstlerische Gestaltung. Die Plastik hatte als Glied der Architektur ihren bestimmten Wirkungskreis. Sie konnte sich aber innerhalb der durch die architektonische Zweckbestimmung gegebenen Grenzen aufs freieste entfalten. Die Bild-



MAX HEILMAIER DER AUFERSTANDENE
Friedhof in Meran. — Text S. 4

nerei, eingereiht in den lebendigen Zusammenhang mit der Baukunst, galt als vollkommener Ausdruck des damaligen Weltbildes, des Mikro- wie des Makrokosmus. So erschienen die Werke der Skulptur als eine volkstümliche Bilderchronik, geschrieben in der Sprache ihrer Zeit und ihrer Umgebung. Gegenüber der babylonischen Sprachverwirrung von heute ein idealer Zustand.

Glücklich nun derjenige Künstler, dem schon von Jugend auf ein solches Ideal vorschwebte, das ihn wie eine unumstößliche Wahrheit anmutet, an das er unbedingt glaubt und welches zur Anschauung der anderen und sich selbst zum reinsten Bewußtsein zu bringen, seine Lebensaufgabe wurde. In dieser glücklichen Lage befindet sich unser Künstler.

Max Heilmaier entstammt einer alten Isener Bürgerfamilie. Er kam mit 13 Jahren nach München. In Jakob Bradl dem Älteren, bei dem er bis zum 21. Lebensjahre blieb, erhielt er einen Meister, der noch nach dem alten Grundsatze verfuhr: »Aller Kunst und allem Wissen geht das Handwerk voran.«

Bradl sah vor allem darauf, daß seine Lehrlinge eine tüchtige handwerkliche Schulung erhielten. Sie mußten sich zuerst mit dem Handwerkszeug des Bildhauers bekanntmachen und sich beim Holzschneiden und Schnitzen in jenen Formen üben, die sich in einfacher, sinngerechter Weise aus dem Material und dem entsprechenden Gebrauch des Handwerkzeuges ergaben. So drang der Lehrling stufenweise in das Wesen der Formgebung ein. Dabei wurde er immer wieder auf gute alte Vorbilder hingewiesen, lernte alle möglichen Praktiken und Handwerksgriffe, die ihm später nützlich werden konnten.

Als eine schöne Frucht dieser guten Erziehung schnitzte Heilmaier schon als Sechzehnjähriger ein Hausaltärchen für seine Mutter, zu dessen Ausführung er sich die Werkzeuge selbst anfertigte.

Auf der Grundlage dieses gediegenen handwerklichen Könnens gelangte er frühe zum Verständnis der alten Meisterwerke und des Problems der Form. Das war damals etwas Seltenes. Denn bei seinem von der Schule Bradls hinweg erfolgten Eintritte in die Kunstakademie herrschte noch auf der ganzen Linie der Naturalismus, der »Naturwahrheit« im photographischen Sinne erstrebte.

Nur wenige, wie der Kreis um Stauffer-Bern, um Hildebrand wußten, daß Kunst gerade das ist, was man nicht photographieren kann.

Heilmaier erkannte frühe den Sinn der Dürerschen Worte: »Die Kunst steckt in der Natur und wer sie heraus kann reißen, der hat sie.« Die Aufgabe der Plastik erschien ihm daher: »Naturformen in Kunstformen umzuwandeln.«

Im Besitze dieser immer wieder erprobten Erkenntnis ging unser Künstler seinen Weg weiter, mochten die Moden kommen und gehen wie sie wollten.

Auch äußere Umstände waren seinem Streben hold. 1907 erhielt er einen Ruf als Lehrer und Professor an die Kgl. Kunstgewerbeschule in Nürnberg. Dem heimlichen Gotiker mußte das wie eine Fügung erscheinen, daß er in der Stadt Albrecht Dürers, die ihm in

ihrer Vergangenheit vielerlei Anregungen bieten konnte, wirken sollte. Der Unterricht, wie er ihn erteilte, wurde ihm im steten Umgang mit der Natur eine Art Jungbrunnen. Die mittlere Lage Nürnbergs, ohne ausgeprägtes Kunstleben, begünstigt das Arbeiten eines ausgereiften Künstlers, zudem auch bedeutende Aufträge ihn mit tüchtigen Architekten zusammenbrachten. Vielfache Anregungen erwuchsen ihm aus dem Zusammenarbeiten mit dem als einem der bedeutendsten Kenner mittelalterlicher kirchlicher Baukunst bekannten Prof. J. Schmitz. Da Heilmaier vielfach an den Restaurationen mittelalterlicher Baudenkmäler lebhaften künstlerischen Anteil nahm, erhielt er auch immer tiefere und gründlichere Einsicht in das Wesen der alten Kunst. Vergleiche mit heutigen Kunstgebilden mußten natürlich oft sehr zu ungunsten unserer eigenen Bemühungen ausfallen. Besonders mußte ihm die kirchliche Kunstindustrie mit ihren nach dem laufenden Meter berechneten Erzeugnissen oft als gröbliche Eingriffe und Entstellungen der organischen Einheit alter Kirchen erscheinen. Je mehr ihn die leere nichtssagende Konvention dieser Bedarfskunst abstieß, um so mehr wurde er ergriffen von der Gewalt des Geistes, der edlen Einfalt und wuchtigen Größe der alten Meisterwerke.



MAX HEILMAIER — HL. MICHAEL

Friedhof in Meran. — Text S. 4

Ganz besonders wehte ihn dieser Geist aus den Werken der alten gotischen Meister an.

Wenn er sich daher in der Folge heimlich oder offen zur Gotik bekannte, so ging er dabei doch niemals auf bloße Nachahmung oder Äußerlichkeiten aus. Denn nicht der empfindet immer gotisch, der nur knitterige Falten zu bauschen oder gotische Perücken zu schnitzen versteht, sondern jener Künstler, der in seiner Formgebung die Natur und jede künstlerische Sache konstruktiv und dynamisch, individuell und universal, persönlich und doch volkstümlich zu gestalten versteht. Gotik ist vielmehr ein Rasseideal.

In diesem Sinne erscheint uns Heilmaier verwandt und von gleichem Holz wie unsere alten Meister geschnitzt. Wie den Menschen an seiner Rede, erkennt man den Künstler an seiner Formensprache.

Seiner künstlerischen Handschrift nach beurteilt, schreibt Heilmaier Fraktur, wie wir sie von Dürerschen Holzschnitten her kennen. Klare, einfache Umrisse, markante Formen, deutliche ausdrucksvolle Gesten.

Doch legt sich der Künstler damit nicht auf eine Manier fest, nicht etwa bloß auf einen holzschnittmäßigen Stil, sondern trachtet bei jeder plastischen Aufgabe nach sinngemäßer stilvoller Gestalt. Dabei scheint mir auch das räumliche Ausmaß seiner Skulpturen mitzusprechen. Zunächst wird das ja rein äußerlich durch die gegebenen Situationen bestimmt. Dem Stil seiner Formgebung nach steht ihm das männliche Folioformat näher als das jetzt so beliebte damenhafte Duodezformat.



MAX HEILMAIER HL. CÄCILIA

An der Orgelempore zu Neumarkt i. Opf. — Text S. 7

Mehr noch wie aus solchen allgemeinen künstlerischen Gesichtspunkten werden wir Art, Wesen und Charakter seiner Werke aus der Betrachtung einzelner Werke gewahr. Gestalten, wie der Auferstehungschristus am Eingang zum Gräberfeld des Friedhofes in Meran, verkörpern den Erlöser in machtvoller Gestalt und Gebärde wie eine Verlebendigung der Worte: »Ich bin die Auferstehung und das Leben, wer an mich glaubt, der wird ewig leben, wenn er auch gestorben wäre« (Abb. S. 2).

Obwohl die Szene bewegt erscheint, ist die Gestalt des Erlösers doch ruhig gehalten. Das Gefühl des Erhabenen duldet nichts Bewegtes — keine rhetorische Geste — der Marmor plaudert nicht.

Die Figur wird als räumliche Erscheinung noch gehoben und gesteigert durch die kleinen Engelköpfchen der Umgebung.

Am gleichen Ort über dem Portal der Leichenhalle des Meraner Friedhofs ist auch St. Michael abgebildet (Abb. S. 3). St. Michael ist dargestellt als Totenrichter. Man muß dabei an das Bild des gerechten Richters denken, von dem es heißt, »daß Mitleid Sünde wäre«.

In der Pietà (Abb. S. 1) verkörpert sich aller-



MAX HEILMAIER DAVID

An der Orgelempore zu Neumarkt i. Opf. — Text S. 7

tiefster Mutterschmerz, aber auch wiederum im Geiste christlicher Kunst. Während die Antike in solchen Darstellungen gerne den Affekt als den dramatisch gesteigerten Höhepunkt gibt, Laokoon schreit auf vor Schmerz, Niobe rast, duldet Maria alle Schmerzen und beugt sich in Stille und Demut dem Willen des Herrn. Würde dieses Symbol christlichen Mutterschmerzes doch öfter auf unseren Friedhöfen aufgestellt werden. Besonders jetzt als Gedenkzeichen des Weltkrieges!

Heilmaier hat auch noch ein anderes schönes altes Grabmalmotiv, die Gestalt des Erbärmdemanns, wiederum zum Leben erweckt. Die Figur ist in rotem Marmor ausgeführt und ihre Aufstellung für eine Nische gedacht. (Auch eine wertvolle Anregung für die an ansprechenden Motiven oft so arme Grabmalplastik)[1].

[1]) Der Schmerzens- oder Erbärmdemann ist die ausgesprochenste Grabmalfigur des frühen und späten Mittelalters. Am klarsten tritt uns dieses Motiv im Innern und Äußern der Lorenzo- und Sebalduskirche entgegen. Wir finden dort bei Begräbnisplätzen plastisch gestaltete oder auch gemalte Erbärmdemänner. In der frühen Gotik stand Christus sinnend mit verschränkten Armen da. In der späteren Zeit sehen wir ihn als Thomaschristus, die Wunde zeigend. Gute und typische Beispiele für diese beiden Darstellungen finden sich am




MAX HEILMAIER, ADAM UND GUTER HIRTE

In der Jakobskirche zu Rothenburg o. d. Tauber. Muschelkalk. — Text S. 8

Ein in Form und Schriftgestaltung originelles volkstümliches Grabmal schuf der Künstler in dem Bronzeepitaph des Pfarrers Haberstock und seiner Geschwister. Auch ein Beweis dafür, wie mannigfaltige Gestaltungsmöglichkeiten sich aus der Wertung der Situation und der Aufgabe ergeben (Abb. S. 23).

Es liegt im Charakter der Plastik als einer monumentalen Kunst, Sinnbilder auszuprägen. Aber wie bei den Alten steht auch in Heilmaiers Schaffen neben dem Erhabenen das Volkstümliche, Naive und Bilderfibelartige. So zeigen die ornamental gestalteten Kapitäle an der Leichenhalle zu Meran den symbolischen Weinstock und die Rebe zugleich, aber auch Winzer und Winzerin bei der Arbeit in Landestracht (Abb. S. 10).

Wie der denkende Künstler Sinnbilder anwendet und sie an der richtigen Stelle gebraucht, davon geben die Türsturzträger an der St. Moritz-Kapelle in Nürnberg ein Beispiel. Abgebildet sind ein Schwalbennest und daneben ein Marder (Vertrauen und Glauben), und der Feind, der umherschleicht und suchet, wen er verschlinge (Abb. S. 11).

Ergänzungen und Neuschöpfungen an alten Kirchenbauten erfordern im besonderen einen

---

Südportal der Lorenzokirche, links die frühgotische, rechts die späte Ausformung als Thomaschristus.

Wenn man diesen Darstellungen einmal nachginge, würde man jedenfalls noch viele solche Figuren finden, da sich dieses Motiv bis in die Barockzeit hinein erhalten hat. Später trat dann der sogenannte Christus in der Ruhe und die Geißelung an die Stelle.

feinsinnigen, außerordentlich disziplinierten Künstler. Unmittelbar berühren sich hier Plastik und Architektur, bedingen sich gegenseitig und gehen ineinander über. Die Architektur erweist sich als der natürliche Nährboden für die Plastik, die aus Pfeilern, Streben, Säulen, Wänden herauswächst. Gibt die Architektur Takt und Maß an, so erfüllt die Bildnerei die starren tektonischen Gebilde mit feierlichem Schwung und Rhythmus. Es ist wie in den strengen Weisen der Kirchenmusik, aus den architektonischen Fugen entwickeln sich die mannigfaltigsten, plastisch ausgeformten Melodien. Ein Plastiker, der sich darauf nicht verstünde, wäre ein schlechter Musikant im kirchlichen Orchester. Doch wie wenige scheinen dieses Grundgesetz kirchlicher Kunst zu kennen. Wäre es sonst möglich, daß wir so oft Altäre, Figuren wie Fremdkörper in einen schon bestehenden Organismus hineingestellt sehen, ohne jedes Gefühl für Maß, Takt und Rhythmus.

Bei Heilmaier lohnt sich sichtbar das Streben seiner Jugend, das früh erworbene Verständnis für die Bedingungen der Plastik in kirchlichen Räumen. Jung schnitzte er schon Altäre mit allem Drum und Dran, arbeitete am Aufbau von Altären, Kanzeln, Orgeln usw. mit. Früh erlernte er jene Disziplin der Einordnung aller plastischen Einzelheiten in eine architektonische Umgebung. Von absolut klarer Erkenntnis dieser Bedingungen, von verständiger Einsicht in die dekorative Bedeutung der Skulptur im Rahmen der Baukunst zeugt seine Mitarbeit an der von Professor J. Schmitz erbauten Orgelempore der Pfarrkirche zu Neumarkt in der Oberpfalz. Dabei bleibt er aber keineswegs nur bei der tektonischen Lösung der Aufgabe stehen, sondern erfüllt sie auch zugleich mit gegenständlichem Inhalt und symbolischem Ausdruck. Auch ihm ist die Kirche wie der Altar ein steinernes Buch, darin die Gläubigen lesen und sich erbauen sollen. Darum gestaltet er seine Bilder zum Schmucke der Orgelempore (Abb. S. 4 u. 5) nach dem Text: »Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!« Darum auch das Bild der heiligen Cäcilia an der Orgel, die Heilige so ehrlich vertieft ins Spiel. Darum auch der königliche Psalmensänger David und paukenschlagende und spielende Kinder. Hier ist ein greifbares Beispiel von harmonischer Zusammenwirkung von Architektur und Plastik gegeben. Besser kann es gar nicht dargelegt werden, wie reich, fruchtbar, sinnig und innig diese Wechselwirkungen zum Tönen gebracht werden, wenn jede Kunst am richtigen Platze steht. Nicht weniger sinngefällig erweist sich dieses Zu-



MAX HEILMAIER — HL. ANDREAS

Holzfigur in der Pfarrkirche zu Wasserburg am Inn

Text S. 8





MAX HEILMAIER, ZWEI EVANGELISTENZEICHEN
An der Marmorkanzel der Hl. Geistkirche zu Nürnberg. — Text S. 7

sammengehen und einander in die Hände arbeiten auch bei der Ausführung der schönen Marmorkanzel in der Heiliggeistkirche zu Nürnberg (Abb. S. 8 u. 9 u. Einschaltbl. nach S. 8).

Wie Heilmaier im Anschluß an die bildnerische Ausgestaltung alter Kirchen in den Geist und Stil des kirchlichen Bauwerkes hineinwuchs und wie selbständig Neues er im Geiste der Alten schafft, dafür sprechen vor allem seine schönen Apostelfiguren für St. Jakob in Wasserburg am Inn. Und liebenswürdig wie nur immer ein alter Meister hat er sich selbst und seine Gattin (Abb. S. 7) als Konsolträger im Dienste der Heiligen abgebildet. Dieselbe organische Angliederung, bei der das Neue aus dem Alten wie junges Reis hervortreibt, zeigen auch die Figuren St. Jakob an der Jakobskirche in Rothenburg ob der Tauber, Adam und Eva an der Brauttüre und die Statue des guten Hirten (Abb. S. 6).



M. HEILMAIER KAPITÄL
St. Antoniuskirche zu Nürnberg

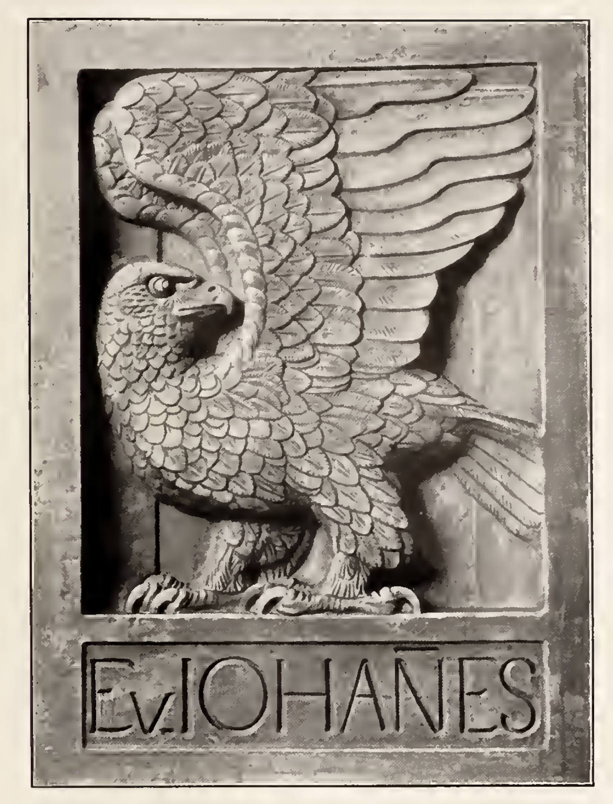
Streng statuarische Gebilde, die in ihrer Geschlossenheit sogleich an Steinfiguren gemahnen. In ihrer materialgerechten Gestaltung zeigt sich wiederum der disziplinierte Künstler, der jeglichem Material gerecht wird und doch frei ist von jenem überstiegenen Materialkultus, der meint, wenn eine Figur nur recht steinern, tönern oder hölzern aussieht, dann ist es schon gut. Im Gegenteil, das Material bleibt ihm immer Zweck, seinen Formwillen zum Ausdruck zu bringen, natürlich in einer materialgemäßen Formgebung. Ein Vergleich zwischen der St. Jakobsfigur für Rothenburg, die in Muschelkalk ausgeführt ist (Abb.



MARMORKANZEL IM HL. GEISTSPITAL ZU NÜRNBERG VON MAX HEILMAIER

Text S. 8





MAX HEILMAIER, ZWEI EVANGELISTENZEICHEN
An der Marmorkanzel der Hl. Geistkirche zu Nürnberg. — Text S. 7

Jg. XI, S. 248) und der St. Andreasfigur in Holz in Wasserburg (Abb. S. 7) ist lehrreich. Dort die dem Muschelkalk entsprechende Behandlung des plastisch gerundeten, in sich geschlossenen Steinbildes mit lebhafter Betonung der innerhalb der Kontur lebenden Formenwelt, dort der brettartige, schnittig flächige Charakter der Holzfigur.

Beim Erbärmdemann und der Madonnafigur für Metz griff der Künstler bei der Ausführung zum roten Marmor, um, wie er sagt, auch dadurch die deutsche Art zu unterstreichen. Er hat als erster wieder auf die Vorzüge unserer heimischen Marmorarten hingewiesen und verwendet sie selbst am liebsten bei seinen Arbeiten. Auch im Material hat er aus dem Studium der Alten Neues zutage gefördert.

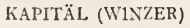


M. HEILMAIER KAPITÄL
St. Antoniuskirche zu Nürnberg

So hat er z. B. bei der von Architekt Schmitz erbauten Antoniuskirche in Nürnberg farbige Keramik verwandt. Die Figur des hl. Antonius ist aus weiß und braun glasiertem Steinzeug hergestellt. Aus farbiger Majolika sind auch die beiden Reliefs zur Seite: »Antonius verteilt sein Brot an die Armen« und »Antonius predigt den Fischen«. Auch der Christuskopf mit den Engeln über der Eingangstüre ist in lebhaften Farben gehalten, damit er aus dem überschatteten Eingang herausleuchtet.

Heilmaier weiß wie wenige Bescheid über die Anwendung der Farbe in der Plastik. Er weiß, daß sie in den meisten Fällen durch die örtliche Situation bedingt wird — hellen oder dunkleren Aufstellungsort der Figuren, farbige Umgebung — auch an die Symbolik der



MAX HEILMAIER  KAPITÄL (WINZER)
Marmor. Meraner Friedhof. — Text S. 6

Farben wäre zu denken und daran wie z. B. die Alten das Gold als höchsten Trumpf ausspielten, wo nichts anderes mehr wirken konnte — lauter Dinge, die das Nachdenken der üblichen Faßmalerei nicht beschweren.

Zu seinen neuesten Arbeiten zählt die Madonna für einen Ziborienaltar im Dom zu Metz (Abb. nach S. 16). Heilmaier führte die Madonna und das Relief der Predella in rotem Marmor aus. Diese schönen Arbeiten scheinen uns auch dadurch bemerkenswert, als in der Lösung dieser Aufgabe auch einmal die Konsequenz des künstlerischen Charakters über die übliche konventionelle Auftragserteilung siegte. Als Motiv war vorgeschlagen, die übliche Lourdesfigur. Das widerstrebte dem Künstler, der vorschlug, dieses Motiv auch einmal ins Deutsche zu übertragen. Er drang mit seiner Ansicht durch und so entstand dieses überaus volkstümlich anmutende, holdselige Bild der Jungfrau Maria, der Rose ohne Dornen und der Taube »sonder Galle«. Von gleichem Geiste der Gottesminne beseelt, sind auch die Reliefs, Verkündigung und Geburt Christi (Abb. S. 15).

Heilmaiers Schaffen auf dem Gebiete der Profanplastik bildet gewissermaßen die Ergänzung zu seiner kirchlichen Kunst. Es bedarf kaum noch des Hinweises, daß dieses Gestalten, Formen und Bilden aus dem gleichen Geiste eines harmonisch gestimmten Kunstwollens fließt, daß es sich vielfach unter den gleichen Bedingungen und Umständen vollzieht. Und doch bleibt der Künstler nie bei einer gelungenen Lösung stehen und wiederholt sich nie, sondern wandelt mit der neuen Aufgabe immer wieder die Gestaltungsweise, zeigt Reichtum und Mannigfaltigkeit der Ausdrucksformen und plastischen Motive, beherrscht und gebändigt von einem sichern festen Stilgefühl. Sein Können erstreckt sich

MAX HEILMAIER KAPITÄL (WINZERIN)
Marmor. Meraner Friedhof. — Text S. 6




MAX HEILMAIER, SCHWALBE UND MARDER
Türsturzträger, St. Moritzkapelle in Nürnberg. — Text S. 6

dabei nicht nur allein auf die figürliche Seite der Plastik, sondern zeigt sich ebenso bereit und gestaltungskräftig im Ornamentalen, im Arabesken und Schrift, wie in der Beherrschung jedes bildnerischen Materials. Die tektonische Plastik bleibt insbesondere sein eigentlichstes Feld. Im besonderen wendet er sich hier der Hausplastik zu. Besitzt er doch alle die künstlerischen Eigenschaften dazu, ein eindringendes Verständnis für die Bedingtheit von Plastik und Architektur, materialgerechte tektonische Gestaltungsgabe, poetische Erfindung und Volkstümlichkeit.

Glänzende Beispiele dafür bilden seine Arbeiten am Sparkassengebäude in Bozen, am neuen humanistischen Gymnasium in Nürnberg und neuerdings am Neubau der Rheinisch-westphälischen Sprengstoff-Fabrik in Nürnberg (Architekt Stirn, Köln †) und die an dem von Architekt Schulz, Nürnberg, erbauten Haus Goll (Abb. S. 12).

Ein Künstler, dem eine so rege Phantasie und vielseitige Gestaltungsgabe, eine solch kräftige Energie der Formgebung zu Gebote steht, mußte natürlich auch das Gebiet der Medaille und Plakette um neue Schöpfungen bereichern.

In der Tat hat auch Heilmaier eine Reihe fein empfundener Bildnisplaketten geschaffen, die in Bronze gefaßte, dauernde menschliche Dokumente darstellen (Abb. S. 17—19).

Besonders anziehend erscheinen die Medaille auf den achtzigjährigen Vater und das damals sechsjährige Töchterchen des Künstlers, ferner das Bildnis von Schiestl (Vater) und das des Architekten Schmitz.




MAX HEILMAIER, SEIFENBLÄSER UND PAUKENSCHLÄGER (SCHLUSSSTEIN)
Friedhof in Meran, Architekt Prof. Jos. Schmitz





MAX HEILMAIER, KINDERFIGUREN AM HAUSE GOLL IN NÜRNBERG
Text S. 11

Repräsentative vornehme Medaillen schuf Heilmaier auf den Erzbischof von Bamberg und eine aus Anlaß des vom Geheimen Kommerzienrat Petri gestifteten Kunstausstellungsgebäudes in Nürnberg. Die Medaille spiegelt als Kind der Zeit die Stimmungen und Ereignisse des Tages, daher auch Heilmaier verschiedene Medaillen auf den Weltkrieg geschaffen hat. Unter dem Zeichen der Zeit steht auch die Gestalt eines wehrhaften Ritters, der eine mehrköpfige Hydra bezwingt; wenn man will, ein Symbol deutschen Rechts (Abb. S. 25). Wie sich das Gegenwärtige sichtbar mit dem Vergangenen verknüpft und wie





MAX HEILMAIER, KRIEG UND FRIEDEN. SPRENGSTOFF-FABRIK NÜRNBERG
Text S. 11



MAX HEILMAIER MADONNA

Für eine Dorfkirche in Medlitz

immer wieder die Geschehnisse des gegenwärtigen Lebens in typische Formen alter Symbole eingeschlossen werden, dafür spricht das große Epitaph zum Gedächtnis des Weltkrieges für die Heiliggeistkirche in Nürnberg (Abb. S. 27). Es verkörpert den Auferstehungsgedanken. Christus erhebt sich in machtvoller Gestalt über einem apokalyptischen Reiter, eine Gestalt im Sinne der Offenbarung Johannis: »Und siehe, ein falbes Roß und drauf saß der Tod, und das Totenreich folgte ihm nach und ihm war Macht gegeben über die vier Teile der Erde zu töten durch Schwert, Hunger und Seuchen«. Die Inschrift im Sockel lautet: Der Tod ist verschlungen in den Sieg. I. Kor. 15, 54. Eine andere mustergültige Lösung der Aufgabe, Kriegerdenkmäler und Gedenkzeichen auf dem Lande, in der Nähe und im Einklange mit der Ortskirche auszuführen, stellt das Kriegerdenkmal in Zirndorf bei Nürnberg dar (Abb. S. 22).

Heilmaier steht mit seinem Schaffen, Denken und Fühlen mitten im Leben der Gegenwart, er bemüht sich die ihm von allen Seiten zuströmenden Aufgaben nach Maßgabe der gegebenen Verhältnisse und Umstände die bestmöglichen künstlerischen Lösungen zu



MAX HEILMAIER — HL. FRANZISKUS

Am Franziskanerkloster zu Nürnberg

geben. Er beweist mit seinen Arbeiten, wie man jeden Augenblick Neues schaffen kann, ohne die künstlerische Sprache neu erfinden zu müssen. Im Gegenteil besteht gerade die Fruchtbarkeit seiner Arbeit im verständigen Anknüpfen an eine gegebene Situation und Tradition und in der richtigen künstlerischen Auswertung solcher. Die Art, wie er überkommene Motive weiter bildet, wie er mit den der Plastik zu Gebote stehenden Ausdrucksmitteln die Schönheit alter, ewig neuer Ideen immer wieder aufs neue sichtbar macht, wie er in seinen kirchlichen wie in seinen profanen Schöpfungen sich stets um gesetzmäßige Gestaltung bemüht und mit seiner Kunst im harmonischen Einklang mit anderen Künsten steht und so Plastik und Architektur, Form und Farbe zu höherer Übereinstimmung bringt, das sichert seinem Schaffen und seinen Werken den Wert und die Bedeutung stilbildender Schöpfungen.[1])

Gegenüber den vielfach zersplitterten problematischen Äußerungen modernen Kunstlebens, bestätigt diese ruhig gesammelte, stilbildende Kraft des Künstlers aufs neue wieder die Wahrheit des Dichterwortes:

»So ist's mit aller Bildung auch beschaffen:
Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.«

A. Heilmeyer

---

[1]) In früheren Jahrgängen der Chr. K. erschienen folgende Abbildungen nach Werken Max Heilmaiers: III. Jg. hl. Paulus (Einschaltblatt VI), zwei dekorative Reliefs, hl. Jakobus, hl. Bartholomäus, hl. Thaddäus, hl. Andreas, hl. Matthäus, Bischofsstuhl und Teilbild dazu, Bekrönungsfigur, Luitpoldbrunnen; V. Jg. Altarrelief (S. 207); — XI. Jg. hl. Jakobus in Rothenburg. — — In den Jahresmappen der Deutschen Ges. f. christl. Kunst wurden veröffentlicht: Hl. Paulus, hl. Jakobus d. Ä., hl. Judas Thaddäus (1904); — hl. Andreas (1908); — hl. Cäcilia, David, Kapitäle vom Friedhof in Meran, Musikempore der Pfarrkirche zu Neumarkt i. Opf. (gemeinsam mit Prof. Schmitz), Symbol des hl. Johannes (1912); — Säemann (1913); in der Mappe 1917 wird enthalten sein: Marienaltar im Dom zu Metz und Gedächtnistafel.

D. Red.



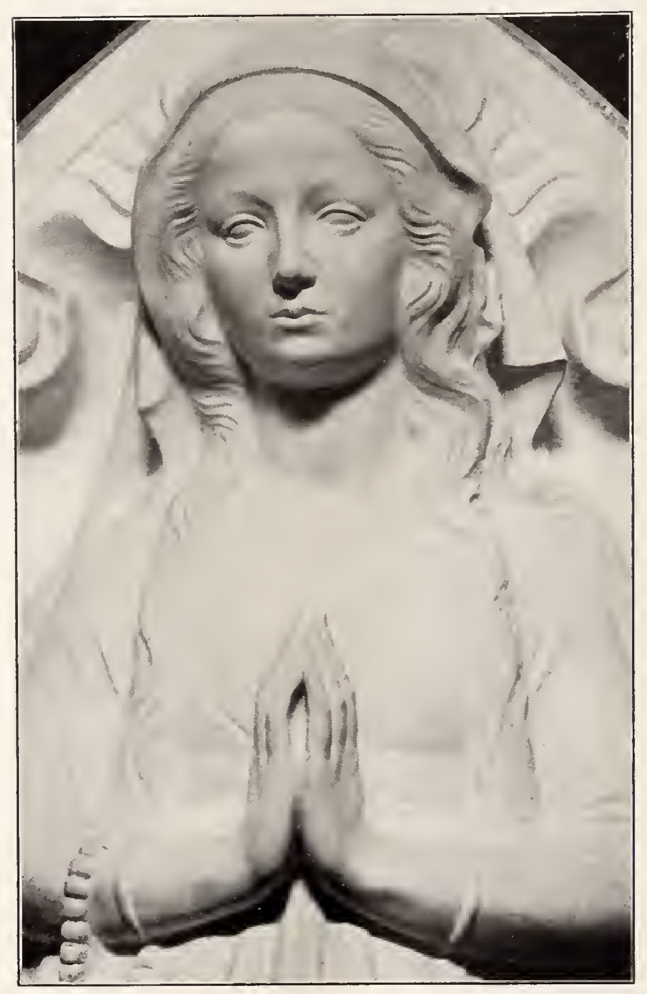
MAX HEILMAIER MARIÄ VERKÜNDIGUNG

Roter Marmor. Predella des Marienaltars im Dom zu Straßburg. — Text S. 10



MAX HEILMAIER GEBURT CHRISTI

Roter Marmor. Predella d:s Marienaltars im Dom zu Straßburg. — Text S. 10



M. HEILMAIER MADONNA
Marienaltar im Dom zu Straßburg. — Text S. 10

DIE AUSSTELLUNG IM MÜNCHENER GLASPALAST

IV. Christliche Kunst

Unserer Überschau über die drei Hauptabteilungen der Ausstellung möge sich schließlich die Betrachtung der zu ihnen gehörigen Werke der christlichen Kunst anreihen. Ihre Zahl ist beträchtlicher als bei früheren Gelegenheiten; der Grund dafür mag in dem Ernste des Krieges zu suchen sein, wobei unerörtert bleiben mag, ob hier in der Tat ein innerer Aufschwung oder in diesem oder jenem Falle vielleicht mehr ein äußerliches und daher keine Dauer verheißendes Nachgeben an die Stimmung der Zeit zum Antriebe gedient habe. Bei vielen Künstlern ist die letztere Vermutung zum Glück ausgeschlossen, vorweg bei solchen, deren Schaffen schon immer nach dieser Richtung gegangen ist, aber auch bei andern. Das Empfinden des Beschauers wird sich hierüber meist selbst Rechenschaft geben können. Beiträge der christlichen Art liefern alle Kunstgebiete.

Beginnen wir mit der Architektur. Anton Bachmann zeigt den Entwurf zur neuen Kirche in Windisch-Bergerdorf. Schlicht und kräftig ist die Form des Gebäudes, das Anklänge an romanische Art aufweist; wuchtig ist der achteckige Turm. Das Ganze ergibt eine malerische, für einen Landort trefflich passende Gruppe. Heinrich Hauberrisser bringt seinen Wettbewerbentwurf für die St. Korbinianskirche zu München. Er plant einen eintürmigen Barockbau, der sich mit seinem bewegten Umrisse, der durch die schön geschwungenen Giebel besonders bereichert wird, und mit dem rechtwinklig anstoßenden, gleichfalls barocken Pfarrhause zu einem höchst wirkungsvollen, dem Charakter des alten München feinsinnig angepaßten Bilde zusammenschließt. Das Innere der Kirche kennzeichnet sich als ein Saalbau mit engerem Altarraume und flacher Kuppel. Ausmalung ist beabsichtigt, welche die Wirkung des Raumes außerordentlich steigern muß. Wolfgang Vogl weist Zeichnungen für die projektierte Herz-Jesu-Sühne- und Gedächtniskirche im Hachingertale. Er entwirft einen ovalen barocken Saalbau mit viereckigem Chor und einem mit einer zierlichen Laterne bekrönten Kegeldach; die Form des Gebäudes ist anmutig und kräftig zugleich. Ein schlichter, würdiger Raum ist Th. Kollmanns Kapelle in der von ihm erbauten K. Universitäts-Frauenklinik. Sehr gut ist die Lichtzuführung zu dem Chore, den ein Gewölbe mit Stichkappen eindeckt. Von Wolfgang Vogl stammen auch zwei Zeichnungen von Grabmälern. Das eine, auf dem Münchener Waldfriedhofe, besitzt streng architektonischen Aufbau von klassizistischer Form, das andere, zu Köslach in der Steiermark, ist im Charakter der Volkskunst gehalten, feldkapellenartig mit Pyramidendächlein, in die Friedhofmauer malerisch eingeschlossen.

Die Plastik bietet nur einige Kleinwerke. Eins davon ist bereits in der Jahresmappe 1916 der Deutschen Gesellschaft f. christl. Kunst veröffentlicht worden: H. Faulhabers herber, holzgeschnitzter Kruzifixus vor dem Tau-Kreuze. G. Brüx-Cleve stellt ein achteckiges vergoldetes Gipshochrelief aus; es heißt »Huldigung« und zeigt innerhalb eines ornamentalen Baldachins in schöner, klarer Komposition und warmer Auffassung die thronende Madonna von Kindern umgeben, die Girlanden in den Händen tragen. Von E. Beyrer sieht



MAX HEILMAIER (NÜRNBERG)
MARIENALTAR IM DOM ZU METZ



MAX HEILMAIER PLAKETTE MARGARETE UND RUDOLF SCHIESTL

man dessen schon bekanntes Terrakottareliet eines Madonnenkopfes, am Sockel die zarte Darstellung der Verkündigung. Das Gegenstück hierzu ist ein Relief mit dem Haupte Christi; der Sockel zeigt einen Sturmangriff und Frauen, die zum Gekreuzigten flehen und Trost von ihm erhalten. Beide Werke sind von großer Schönheit und Tiefe der Empfindung. Ein von J. Zeitler entworfener, in Bronze gegossener Christus, der für ein Grabmal be-





MAX HEILMAIER, MEDAILLE ZUR ERÖFFNUNG DER AUSSTELLUNGSHALLE IN NÜRNBERG. — *Text S. 11*





MAX HEILMAIER, MEDAILLEN: DER VATER DES KÜNSTLERS UND M. SCHIESTL D. Ä. — *Text S. 11*

stimmt ist, steht fast unbekleidet mit erhobenen Händen auf der Weltkugel. Ein in Holz geschnitzter Johannesknabe von W. Barwig ist im deutschen Charakter des 16. Jahrhunderts gehalten und zeigt naiven Ausdruck, sowie besonders wilden Haarwuchs. »Unsere Erlösung« von V. Kraus ist ein geschnitzter nackter Christus, der vorn übergebeugt schmerzerfüllt an der Erde sitzt — ein in Form und Empfindung schönes und ergreifendes Werk. — Auch die Plakettenkunst liefert feine wertvolle Stücke. So einen Christuskopf in Eisen von L. Penz, eine gleichfalls eiserne Plakette »Christus auf dem Meere« von J. Koken, zwei Silberplaketten »Verkündigung« und »Adam und Eva« von L. Eckart. Religiösen Charakter trägt auch J. Gangls Bürgermedaille der Stadt Freising. Vier Silbermedaillen mit den dämonischen Gestalten der apokalyptischen Reiter schuf Th. von Gosen, derselbe Künstler zwei poetische, eiserne Taufmedaillen. Von M. Dasio enthält die kunstgewerbliche Abteilung eine sehr schöne Medaille mit der Anbetung der hl. drei Könige.

Bei der Malerei nimmt vor allem die Sondergruppe von Werken Felix Baumhauers lebhaftes Interesse in Anspruch. Den Lesern der »Christlichen Kunst« kann über diesen Maler nichts Neues gesagt werden. Wohl aber sind seine Leistungen neu für sehr viele Besucher der Ausstellung, und so wenig auf das Urteil der meisten zu geben ist, so zeigt sich doch hier, daß wirklich Großes, innerlich Starkes, im besten Sinne Unabhängiges echte Wirkung tut. Wenn auch von solchen sachkundigen Seiten, die der christlichen Kunst für gewöhnlich fernstehen, die Bedeutung Baumhausers unumwunden anerkannt, ja wenn er von solchen geradezu als Bahnbrecher dieser Kunst bezeichnet wird, so ist damit, wie uns längst bekannt ist, nicht zu viel gesagt. Ausgestellt hat Baumhauer einen großen Teil der Werke, die er schon vor einiger Zeit im Kunstverein gezeigt hat. Dazu gesellt sich eine Auferstehung Christi, eine wunderschöne, warmtönige Madonna mit Kind, ein St. Johannes der Täufer mit dem Lamm und manches andere, dabei auch ein auf leuchtende Farben gearbeitetes Blumenstück. — Diesen Werken lassen sich von solchen anderer Künstler nur die allerbedeutendsten anreihen. So eine ganz in rote Töne gehüllte großzügige Vision des hl. Franziskus von F. Kunz; F. Stahls



M. HEILMAIER, MEDAILLE OTTO SCHULZ





MAX HEILMAIER, MEDAILLEN: DES KÜNSTLERS TOCHTER, ERZBISCHOF VON HAUG. — *Text S. 11*

St. Sebastian, ein Bild von schönster Monumentalität, das auch kirchlichen Zweckes würdig wäre, ferner desselben Künstlers schöne »Vertreibung aus dem Paradiese«. L. Corinths durch mächtige Zeichnung packende »Gefangennahme Samsons« ergeht sich in wildem, überrealistischem Vortrage. »Kain und Abel« vom † H. Lesker ist eine Aktkomposition von schlichter Größe; tiefe Empfindung zeigt auch desselben Malers »Heiliger«. Expressionistisches Gepräge tragen die langgezogenen, in grünlichen und bläulichen Tönen gegebenen Gestalten der C. Schwalbachschen »Grablegung«, F. von Stucks »Auferstehung der Toten« zeigt den hl. Erzengel Michael, der in goldene Rüstung gekleidet, von einer Regenbogenglorie umgeben, über die Erde schreitet und die Hingeschiedenen durch seinen Ruf erweckt. Das Stuck'sche Gemälde »Golgatha« ist ein Werk, in dem hieratische Auffassung und Naturalismus sich zusammenfinden, begreiflicherweise ohne sich völlig miteinander vereinigen zu können. Der Gekreuzigte ist so herabgerückt, daß seine Füße unmittelbar über der Erde sich befinden, die Körper der beiden Schächer hängen hoch, der linke ist in starker Verkürzung von rückwärts gesehen. Dem Heiland gegenüber steht die in einen dunkelblauen Mantel gehüllte Maria aufrecht, fast nur als Silhouette wirkend, hinter ihr, über dem Rand des Bildes nur eben noch halb hervorschauend, Johannes. Die Färbung des Bildes ist kühl und ruhig, der stärkste Gegensatz durch die dunkle Ge-





MAX HEILMAIER, MEDAILLE JOSEPH SCHMITZ. — *Text S. 11*



M. HEILMAIER DES KÜNSTLERS TOCHTER

stalt Mariä und die weißliche Christi hergestellt. Den Entwurf zu einem Wandgemälde »Christus und die Krieger« schuf W. Walter. Es fehlt dem Werke an eigentlicher religiöser Vertiefung, der Gedanke des Trostes und der Erlösung kommt nicht genügend zum Ausdrucke. Eine »Auferstehung Christi« von E. Pfannschmidt ist ein ernstes Werk in Rembrandtschem Helldunkel. M. Kuschels »Grablegung« und »Barmherziger Samariter« sind dunkeltönige Werke voll Kraft und Ernst. Die leider in ganz unpassender Umgebung aufgehängte »Pietà« von F. A. von Kaulbach ist eine Skizze, die bei größerer Ausführung wohl bedeutend, aber kaum besonders andachterregend wirken würde, da die Gottesmutter dem irdischen Schmerze allzu sehr nachgibt. Die Komposition ist aber trotzdem groß und ergreifend, auch die Farbe wirkt feierlich und stimmungsvoll. Zart und innig ist eine »Maria« von P. Rosner. »Schmerz« von L. Bock zeigt in expressionistischer Art die Gruppe der um den Heiland klagenden heiligen Personen. Herben Realismus ohne Volkstümlichkeit zeigt P. Plontkes »Ruhe auf der Flucht«. Der hl. Sebastian von W. Jaeckel ist eine in lockerer Farbentechnik gegebene Expression ohne den Charakter eines Andachtsbildes. Eine entzückende, echt deutsche »Legende« schuf M. Schiestl mit einem Bilde, das die gekrönte hl. Jungfrau darstellt, welche in einer freundlichen Landschaft sitzend dem Kinde zuschaut, das mit Blumen spielt. — Die Graphik bietet nur weniges, das hier zur Erwähnung Anlaß gibt. Dazu gehört eine Reihe von sieben Holzschnitten »Das Leiden unseres Herrn Jesu Christi« von H. Lietzmann, dem Gedächtnisse der Gefallenen gewidmet. Die Darstellungen besitzen kraftvollen Vortrag und üben starke Wirkung auch auf das Gemüt. Andere religiöse Graphiken bringen W. Klemm, P. Rieth, in besonderer Auffassung J. Seché und H. Weiß.

Die kunstgewerbliche Abteilung enthält gleichfalls nur vereinzelte Werke christlicher Kunst. Hierzu gehören einige sehr fein gearbeitete, vergoldete Anhänger von L. Gies; sie behandeln das Kriegsthema; besonders hervorgehoben sei ein Stück mit dem zarten Relief des von Soldaten umgebenen gekreuzigten Heilandes. Eine Plastik von großer Schönheit ist ein hl. Georg, ein Geschenk der Königin von Spanien für den Herzog von Braunschweig. Die prachtvoll bewegte Statuette wirkt besonders auch durch den Reiz des Materials, es besteht aus Silber, das teils in seiner natürlichen Farbe belassen, teils vergoldet ist. Die Hof-Wachslichterfabrik von M. Ebenböck stellt eine große Zahl von verzierten Kerzen, sowie von roten oder auch vielfarbigen Votivfiguren aus, welch letztere nach Formen des 17. und 18. Jahrhunderts gegossen sind und den echten altmünchnerischen Charakter tragen. Von Bucheinbänden und -ausstattungen interessieren die in spätgotischem Charakter gehaltenen mehrerer Gesangbücher, auch einer »Nachdichtung« der Bibel; der schöne Pergamentband der letzteren gehört zu den Arbeiten K. Eberts. Zahlreich sind Glasmalereien. Einige davon sind bereits im Kunstverein ausgestellt gewesen und an dieser Stelle seinerzeit besprochen worden. Sie sind von A. Figel, G. van Treeck und andern. Während die Figelschen Arbeiten mehr den modernen, jedoch nach Auffassung und Technik auf bester alter Überlieferung beruhenden Stil aufweisen, folgen die Treeckschen vorzugsweise alten Vorbildern, sind voll Farbe und Leuchtkraft. Andere Glasmalereien, die Heiligengestalten,





MAX HEILMAIER, PORTALFIGUREN AM SCHLOSS ZU MAINBERG
Muschelkalk

auch ganze Szenen darstellen, zeigen Nachbildungen alter, z. T. Dürerscher Holzschnitte und Kupferstiche. Im ganzen ist die Ausbeute für den, der nach christlichen Werken sucht, innerhalb der kunstgewerblichen Gruppe bedauerlich gering. Besonders vermißt man kirchliche Geräte, Paramente uud dergleichen. Das liegt nicht an etwaiger Auswahl durch die Ausstellungsleitung, sondern an dem Mangel geeigneter Einlieferungen. Dem kirchlichen Kunstgewerbe größere Aufmerksamkeit zuzuwenden, dürfte für den Bayerischen Kunstgewerbeverein zu den wesentlichen Erfordernissen unserer Zeit gehören; wenn die Glaspalastausstellung durch das gekennzeichnete Ergebnis hierzu beitragen würde, so könnte das zu ihren besten Erfolgen gehören.

Doering

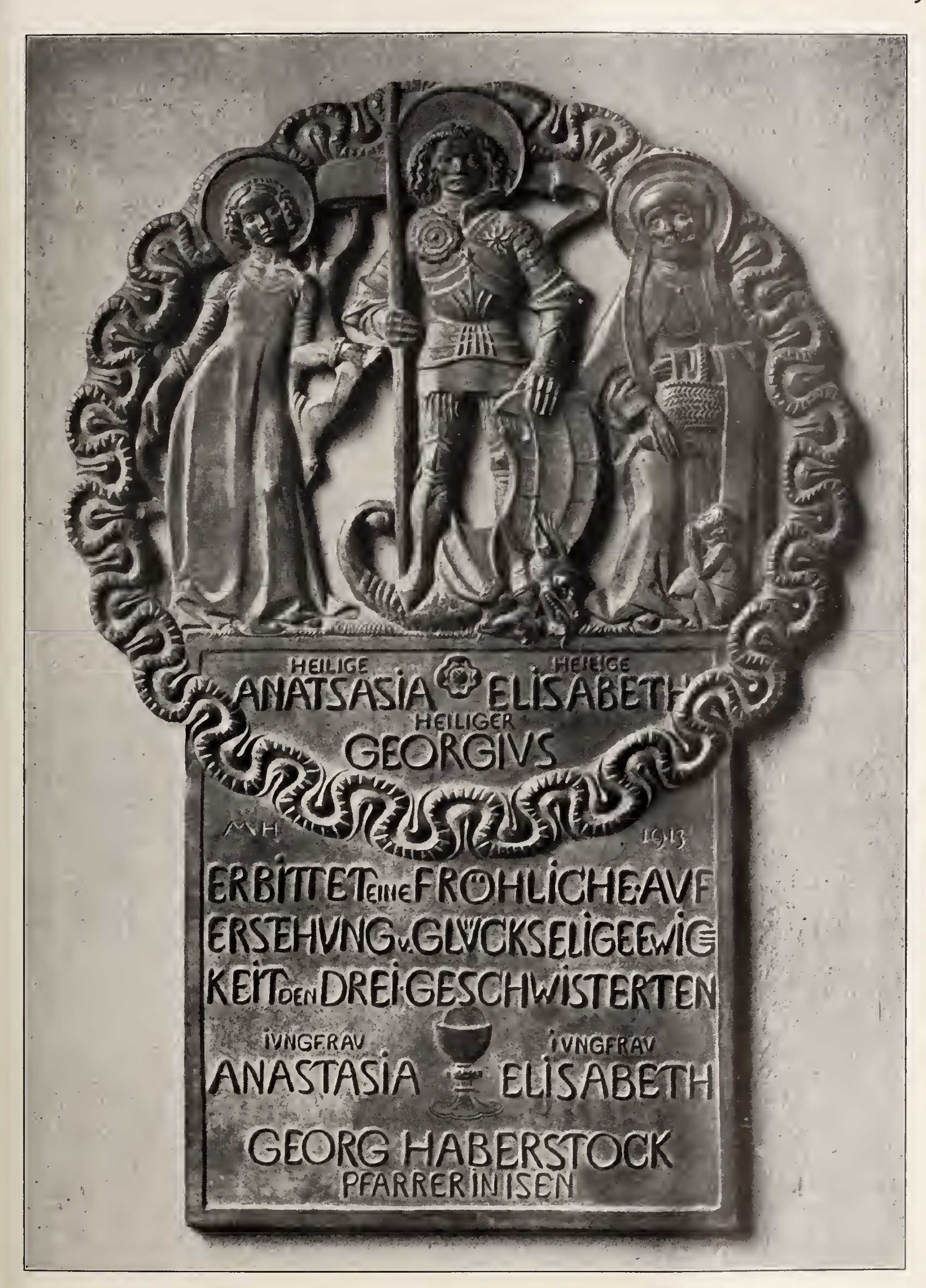
MÜNNERSTADTER GOLDSCHMIEDE
IM 17. UND 18. JAHRHUNDERT

In dem Werk »Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern«, 3. Bd., Heft X. (Stadt u. B. A. Kissingen) sind mehrere Erzeugnisse der Goldschmiedekunst benannt, welche neben einer Meistermarke das bis dahin unbekannte



M. HEILMAIER KRIEGERDENKMAL IN ZIERDORF

Muschelkalk. — Text S. 13



MAX HEILMAIER — EPITAPHIUM HABERSTOCK

Namenspatrone der Geschwister Haberstock. — Text S. 6



M. HEILMAIER HL. BARBARA
Roter Marmor

Beschauzeichen M aufweisen. Es lag nahe, hier »wohl sicher« Münnerstadter Beschau anzunehmen. Daß diese Annahme unzweifelhaft richtig ist, sollen die folgenden Notizen beweisen.

Nach Ausweis der Matrikelbücher der Pfarrei Münnerstadt und einiger Schatzungsregister im Rathaus daselbst waren vom 16.—18. Jahrhundert in Münnerstadt Goldschmiede ansässig. Die ältesten dieser Quellen nennen aus dem Jahr 1568 einen Peter Neundorffer und Lorenz Neuntheuer (?). 1613 wird ein Peter Reuß als aurifaber von Münnerstadt genannt.

Genaueres läßt sich von zwei Künstlern aus der Familie Gattenhofer sagen, die wohl zu den bedeutendsten Vertretern dieses Kunsthandwerks gehören.

In der Kirche zu Windheim (Pfarrei Steinach) ist eine Monstranz, die seinerzeit durch besondere Umstände der Denkmäleraufnahme entging. Sie darf als ein sehr gutes Werk bezeichnet werden; ganz von Silber, der Fuß mit getriebenen Fruchtstücken bedeckt, die Öffnung der Sonne herzförmig, rechts und links davon je ein stehender Engel in langem Gewand mit Palmzweig und Lanze, bezw. Rohr mit Schwamm, über der Mitte der Öffnung ein Brustbild der schmerzhaften Mutter, darüber zwei Engel als Putten mit Rohr und Dornenkrone, bezw. Hammer und Nägeln. Zwischen Schaft und Sonne ist ein Wappenschild mit graviertem Wappen eines Deutschherrnordensritters aufgeschraubt, welches das Familienwappen der Forstmeister von Gelnhausen zeigt und demnach auf den Comthur Philipp Benedikt hinweist.

Diese Monstranz trägt zweimal das Beschauzeichen M und die Meistermarke $^{WB}_{G}$. Der Meister ist kein anderer als Wolfgang Balthasar Gattenhofer, dessen Trauungs- und Sterbedatum sich in der Matrikel finden. In dem Schatzungsregister von 1684 ist er aufgeführt als: Hl. Wolff baltzer Gattenhoff goldschmitt; er war auch Besitzer des Wirtshauses »zum güldten Hirsch«; interessant ist dabei, daß die Hirschenwirtsnutzung zu 20 fl., sein Handwerk als Goldschmied zu 120 fl. angeschlagen war. Ob er seine Lehrzeit etwa in Münnerstadt zugebracht hat, wird sich kaum feststellen lassen. Er war der Sohn eines Würzburger Amtskellers (cellarii) in Ebenhausen, ist 1667 und 1675 in Münnerstadt getraut worden und starb 1719 am 29. März; er gehörte auch dem Rate an und war offenbar ein angesehener Mann; sepultus jacet prope altare Corporis Christi.

Seine Meistermarke trägt auch das Ciborium in Steinach (die Lesung $^{WE}_{S}$ im obengenannten Werk, p. 218, ist irrig), das auch in der ganzen Art die gleiche Hand verrät. Daß diese beiden Stücke sich als Stiftungen von Adeligen erweisen, mag auch als ein Zeugnis für den Ruf des Meisters gelten.

Seine Werkstätte bestand fort unter seinem



MAX HEILMAIER (NÜRNBERG)
ERBÄRMDE-CHRISTUS (NISCHENFIGUR)

Sohn Alexander Gattenhofer, geb. 1686, 19. März, gestorben 1741. Offenbar gehört die Meistermarke AIG ihm zu. Das J dürfte als Joseph zu lesen sein, das urkundlich nicht nachzuweisen ist, aber durch seinen Tauftag (Josephstag) erklärt werden kann; außer dem Kelch in Aschach von 1710 ist ein Kelch in Niederlauer und Windshausen mit dieser Marke versehen.

Wolfgang Balthasar hatte auch einen Sohn gleichen Namens, von dem sich keine weitere Nachricht findet.

Etwas früher und teilweise gleichzeitig mit dem älteren Gattenhofer waren tätig Michael Keß, 1589—1647 und dessen Sohn Johann Michael Keß, 1625—1675. In der Schatzung von 1727 ist auch ein Goldschmied namens Johann Michael Römer eingetragen, dessen Handwerk zu 30 fl. angeschlagen ist. Dieser starb schon 1732 im Alter von 32 Jahren »febri maligna«.

Aus diesen kurzen Notizen darf man wohl mit Recht annehmen, daß manche schöne Werke, die weder Beschauzeichen noch Meistermarke tragen, einheimischen Meistern zuzuschreiben sind. J. Hoh, Pfr.

DIE KUNST DEM VOLKE

30. Heft

(P. JOS. KREITMAIER S. J., EDWARD VON STEINLE)

Schnell ist dem 29. Hefte der »Kunst dem Volke«, das die Dome von Mainz und Worms behandelte, das 30. gefolgt. Es wendet sich, wie so zahlreiche seiner Vorgänger, einem Thema der Malerei zu, und zwar wieder einem solchen, das dem 19. Jahrhundert angehört. So fängt eine Gruppe dieser Veröffentlichungen an, größere Vollständigkeit zu gewinnen. Wir erhielten bisher Monographien über L. Richter, Führich, Schwind, Horschelt, Cornelius, Spitzweg, Waldmüller und die Adams. Ihnen schließt sich jetzt der Edelsten einer an, der fromme, tief gemütvolle Edward von Steinle. Den Text schrieb P. Jos. Kreitmaier S. J. Er hat eine der ausgezeichnetsten Arbeiten dieser ganzen Reihe geschaffen, eine Studie, die in die Tiefe geht, die leitenden Gedanken plastisch herausarbeitet und ihre Bedeutung klar macht, sich in großem Zuge hält und das Einzelne, das Kleine in seiner Beziehung zum Ganzen betrachtet, das ohne jenes unvollständig wäre. Geistvoll ist Steinle als Landes- und Geistesgenosse Martin Schongauers und des aus Schwaben gekommenen Stephan Lochner, somit als Zugehöriger der schwäbischen Schule aufgefaßt, die in seiner Kunst eine späte, vollendet reife und prachtvolle Nachblüte erlebt habe. Zur Bestätigung dieses Gedankens, der mehr ist als eine blendende Schönrednerei, weist Kreitmaier auf Steinles 1856 gemalte Madonna im Rosenhag hin. In der



MAX HEILMAIER — DAS DEUTSCHE RECHT

Text S. 12



MAX HEILMAIER
PLATTE FÜR DEN LIEGESTEIN, DEN BÜRGERMEISTER GEH. RAT DR. VON SCHUH FÜR DIE SEINERZEITIGE GRABSTÄTTE AUF DEM JOHANNISFRIEDHOF IN NÜRNBERG FÜR SICH UND SEINE GEMAHLIN BESTELLT HAT

Tat muß man seiner Auffassung Recht geben, denn in diesem entzückenden Bilde waltet der lebendige Geist der alten deutschen Kunstherrlichkeit, und es ist keine Spur des so häufigen äußerlichen Nachahmens darin zu spüren, das man als Schaffen »im Sinne« dieser oder jener älteren Kunstrichtung zu bezeichnen liebt. Steinle schuf als echter Künstler zeitlebens nur Werke in seinem eigenen Sinne. — Steinles Familie stammte aus Schwaben; er selbst war 1810 zu Wien geboren, sollte erst die Musik studieren, wandte sich aber frühzeitig der Malerei zu. Von Wien ging er nach Rom, wo er von Overbeck herzlich aufgenommen wurde, der nicht ohne Einfluß auf ihn blieb, wenn er auch nicht sein Lehrmeister war. Es ward ihm zuteil, daß ihn Overbeck bei seiner Malerei in der Portiuncula-Kapelle zu Assisi mitarbeiten ließ. Den weiteren Gang von Steinles Wirken und Leben möge man in dem Hefte nachlesen. Er ist 1886 in seiner zweiten Heimat, Frankfurt am Main, gestorben. Für seine Kunst war seine Selbständigkeit, für sein Leben seine unbeirrt und fest auf das Religiöse gerichtete Denkweise, die er auch gegen seinen Vater zu verteidigen hatte, maßgebend. Seine Begabung lag hauptsächlich nach der Seite des Feinen, Intimen, Charakteristischen; das bewies er in Auffassung, Zeichnung und Farbe. Dennoch setzte er es durch, auch seine Aufträge für Monumentalaufgaben gut, ja einzelne vortrefflich zu lösen, und er selbst glaubte sich gerade für sie besonders befähigt. Zu Steinles besten derartigen Arbeiten gehören die Fresken im Straßburger Münster, ebenso sein berühmter »Großpönitentiar«. Auch als Glasmaler leistete er Bedeutendes. Seine erzählenden Darstellungen religiösen und weltlichen Inhalts sind wundervoll tief in der Charakterschilderung, von großer Schönheit im äußeren Vortrage. Zu den vollendetsten dieser Werke gehört Steinles »Heimsuchung Mariä« in der Karlsruher Kunsthalle, nicht minder sein »Guter Hirt«. Das Dramatische entsprach seiner Art weniger, als das Episch-Legendare. Als Porträtist schuf Steinle vorzüglich gelungene Werke. Seine Hauptstärke aber lag im religiösen und profanen Stimmungsbilde. Namentlich sind seine Mariendarstellungen voll entzückender Poesie. Eins der bewundernswürdigsten dieser Werke, der edelsten eines, welche die deutsche Kunst neuer Zeit geschaffen hat, ist das von aller Fessel der Typik freie Votivbild der Frankfurter St. Leonhardkirche. Wundervoll in seiner Einfachheit ist »Christus und die Seele«, voll Lieblichkeit sein »Schaukelengel«. Das Interesse Steinles auf die profane Romantik hingewiesen zu haben, ist besonders das Verdienst Brentanos, dessen Märchen und Dichtungen aus vielen Werken des Künstlers widerklingen. Interessant sind auch die Zeichnungen zu Shakespeare. — Von dem reichen Inhalte des Heftes konnte hier nur einzelnes angedeutet werden. Auch illustrativ gehört es zu den besonders reichen der ganzen Folge. Es hat 66 Abbildungen, die mit Sorgfalt aus dem großen Schatze Steinle'scher Kunst ausgewählt sind. Den Anfang macht die Madonna Fontana. Von den übrigen wichtigsten, die ich zuvor noch nicht genannt habe, seien nur ein paar herausgegriffen: der Prophet Daniel, die tiburtinische Sibylle, Jesus und Nikodemus, die Steinigung des Stephanus, die Franziskusbilder, der Türmer, Wolfram von Eschenbach, das Bildnis Josephs von Görres; als Probe von Steinles Humor sieht man den lustigen »Hexenschuß«. Zum Titelbilde wurde des Künstlers Selbstbildnis vom Jahre 1879 gewählt. — Das neue Heft wird sicher viele Freunde finden.



M. Heilmaier, Epitaphium aus Treuchtlinger Marmor als Kriegserinnerungsdenkmal, 3,50 m hoch. — *Text S. 13*



MAX HEILMAIER ENTWURF ZU EINEM EHRENGRAB

ZUM VIERZEHNTEN JAHRGANGE

So ist denn der neue Jahrgang der vierte, der während des Krieges beginnt. Unser Wille, die Zeitschrift allen Schwierigkeiten zum Trotz wie bisher weiterzuführen, steht aufrecht. Was uns hierzu am meisten ermuntert, ist die Haltung unserer vielfach im Felde stehenden Künstler, ihre erfrischende Teilnahme an den Kunstangelegenheiten in der Heimat, ihre Sehnsucht, nach bereitwilligst getaner Pflicht für das Wohl der Daheimgebliebenen wieder dem Zuge ihres Herzens folgen und der christlichen Kunst leben zu dürfen. Dazu tritt die tröstliche Wahrnehmung, daß auch im Klerus die Teilnahme an unseren heilig ernsten Bestrebungen noch nicht erlahmte und die Hoffnung, daß aus seinen Kreisen nach dem Kriege der Kunst werktätige Förderung erwachsen wird. Von den gebildeten Laien sodann möchten wir annehmen, daß sie in unserer schweren Zeit gediegene Kunst verlangen und deren Unterstützung mit der Geistlichkeit teilen. Alle bisherigen Abnehmer werden wohl unsere opferfreudige Treue ihrerseits mit Treue vergelten.

S. Staudhamer

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München


DIE·CHRISTLICHE·KVNST
FRITZ KVNZ
XIV. JAHRGANG
1. NOVEMBER 1917
HEFT 2
INHALT:
Der Taufstein der Marienkirche zu Reutlingen. Von Anton Pfeffer. — Die sogenannten Herzogsfiguren im St. Ulrichsmuseum zu Regensburg. Von Dr. J. A. Endres. — Die Wiederaufstellung der Giesecker-schen Kreuzigungsgruppe im Dom zu Bamberg. Von Weihbischof Dr. Senger. —
OKT. 1917—SEPT. 1918
PREIS HALBJÄHRL. M 7.–
EINZELHEFTE M 1.50
Tizians Vesperbild in der Academia delle belle Arti in Venedig. Von Prof. A. Müller. — Bankdirektor Ludwig Münz †. — Secessions- und Kriegskunst. Von Dr. Hans Schmidkunz. — Bücherschau. — Sonderbeilagen: Albrecht, Kriegserinnerungsbild. — Kruzifixus der Giesecker-schen Kreuzigungsgruppe im Dom zu Bamberg.
MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN KVNST·DER·KVNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS GESAMTE·KVNSTLEBEN·
IN·VERBINDVNG·MIT·D·DEVTSCHEN·GESELLSCHAFT FÜR·CHRISTLICHE·KVNST·HERAVSGEGEBEN·VON·D· GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KVNST G.M.B.H. MÜNCHEN

By



JOSEPH ALBRECHT — KRIEGSERINNERUNGSBILD

IM AUFTRAG DES HERRN DEKANS BUCHMAYR ZU WITTISLINGEN BEI DILLINGEN 1917 GEMALT



HANS ANGERMAIR (MÜNCHEN) KRIEGSGEDENKTAFEL: JONAS
Bemalte Holztafel. Kreuzgang der Stiftskirche in Altötting

DER TAUFSTEIN IN DER MARIENKIRCHE ZU REUTLINGEN

Von ANTON PFEFFER

(Vgl. Abb. S. 33 und 35)

Der Glanz der Hohenstaufer war im Verbleichen. Reutlingen, heute eine der blühendsten Städte des Schwabenlandes, einst durch die Staufer hochgekommen, hielt ihnen die Treue, als die Verhältnisse unter Friedrich II. zu einem Gegenkönig in Heinrich Raspe geführt hatten. Dafür wurden die Reutlinger von den Staufengegnern hart bedrängt. In ihrer Not machten sie ein Gelübde zur Muttergottes. Ihr zu Ehren wollten sie eine Kirche bauen, wenn sie siegreich blieben. ». . . . Beata autem Maria, preces ipsorum exhaudiens, hostes fugavit, unde subito pro magistro dicte capelle miserant, laudabile opus incipiendo . . . . «

So erzählt der Schulmeister Konrad Spechtshardt in Reutlingen in seinen Erläuterungen zur Reimchronik Hugo Spechtshardts, der 1395 starb.

Also erhob sich ein spätromanischer Chorbau, der um 1275 einem Münster, dem im wesentlichen heute noch stehenden, im frühen gotischen Stil Platz machte. Die Längenausdehnung wurde auf 70 Meter, die Breite auf 24 Meter festgesetzt. Bis 1343 bauten die Reutlinger an ihrer Marienkirche. Wer dieses herrliche Gotteshaus entworfen, wer der Meister war »dieser schöpferisch neuen, einheitlich großen Fassade, wie sie nur ein Baumeister ersten Ranges wollen konnte«; keine Urkunde sagt es; die Kunstgeschichte weiß nur um die auffallende Ähnlichkeit des Zei-



HANS ANGERMAIR KRIEGSERINNERUNGSTAFEL: ELIAS
Relief in Zinkguß und vergoldet. Kreuzgang der Stiftskirche in Altötting

Dabei geht Prof. Gradmann der »Schönrednerei« sonst aus dem Wege.

Dem Werke und seinem kostbaren Inhalte sollten schwere Stürme bevorstehen. Auf die Reformation kommen wir nachher kurz zu sprechen.

Die große Feuersbrunst, welche 1726 Reutlingen heimsuchte, glühte die Kirche so aus, daß es ein wahres Glück ist, daß das Ganze unsere Tage sah. Die Jahre nach 1726 brachten wohl eine Erneuerung, aber diese deckte z. B. die herrlichen Pfeiler des Schiffes und die Wandarkaden der Seitenschiffe zu. 1893 bis 1901 wurden dem Ganzen

chens des Meisters Peter von Reutlingen mit den Meisterzeichen der Arler an der Gmünder Hl.-Kreuzkirche. Und der Kunstfreund weiß, daß dieses Zusammenklingen von Turmfassade und Schiff, dieses in Schwaben sonst so seltene Strebewerk über den niedrigen Seitenschiffen, diese Wandarkaden im Innern, dieses Hochwerk mit seinen Musterbeispielen reifer Gotik, der gerade geschlossene Chor mit seinem »ungewöhnlich ernsten Gesamteindruck«, die eigenartigen Zahlenverhältnisse, welche Turm und Kirche durchklingen, daß das Ganze mit seiner die gotischen Formen so zart und herb gebenden Linienführung ein kostbares Vermächtnis des Kunstschaffens der Altvorderen auf schwäbischen Boden ist. Nicht umsonst schreibt der Landeskonservator 1901 in seiner Monographie über die Kirche aus Anlaß ihrer Restauration: »Die majestätische Schönheit dieses Innenraumes, weise und anmutsvoll zugleich, dank der schlichtkeuschen und doch elastisch-kräftigen Formengebung der Hochgotik stimmt zur Andacht der sich hier sammelnden Gemeinde; kein empfängliches Gemüt wird sich diesem Eindruck entziehen«.

seine ursprünglichen Formen gegeben, soweit es irgend möglich war, mit über 1 Million Bauaufwand. Nur der Turm erhebt sich noch, geschwärzt von Rauch, notdürftig »geflickt« und harrt noch einer durchgreifenden Erneuerung.

Wie schon angedeutet, gingen die Unruhen der Reformation über die Kirche hinweg. Ja, Reutlingen führte dieselbe als eine der ersten Städte Schwabens ein. Der Taufstein überstand, wie das hl. Grab, alle Fährnisse des Bildersturms, wenn es auch nicht ohne schwere »Beulen« abging. Laut Inschrift stammt er aus dem Jahre 1499. Der ganze Aufbau wird durch Strebepfeiler in acht tiefe Nischen gegliedert. Die Strebepfeiler zeigen wechselnde Gliederungsmotive im Filigranwerk der Baldachine, der niedlichen Pfeilerbündel, wie der achteckigen zierlichen Sockel. Auch unsere Abbildung läßt das erkennen. Bei den ineinander geschachtelten, einander durchdringenden Plättchen der Zwergsockel konnte »der Meister im kleinen zeigen, wie er sich auf die Kunst des Achtorts verstand«. Die Literatur anerkennt den künstlerischen Wert des Taufsteins, wenn er auch meist mit kur-



HANS ANGERMAIR (MÜNCHEN) GEDENKTAFEL FÜR GEFALLENE KRIEGER

Patrona Bavariae in Holz und vergoldet; Architektur Holz und bemalt. Stiftskirche in Altötting

zen Worten abgetan wird. Bode spricht von der großen Anmut und Meisterschaft der miniaturartigen Ausführung der Apostelstatuetten und malerischen Reliefs. In »Keppler: Kunstaltertümer« ist von einem vorzüglichen und feinen Werk die Rede. Beda Kleinschmidt zählt das Werk in seinem »Lehrbuch« zum Schönsten auf diesem Gebiet. Greifen wir auf unseren wackeren Johann Fizion zurück, so rühmt er vom hl. Grab und unserem Taufstein:

»Zwai rechte Kunststuckh mich vermerk,
Von schenem stain und Bilder werkh,
Wirst nit bald finden ihresgleichen



HANS ANGERMAIR KRIEGSGEDENKTAFEL
In Aidenbach (Niederbayern). Auf Holz gemalt

So ihn an Kunst wär zu vergleichen.
Sehr schön nach der Bildhaver kunst
Dran nichts vergessen und umsonst,
Mit klein und großen Bildern alt
Gemacht nach lebendiger Gstalt,
Daß einer fragen möcht hierbey
Ob es auch immer Miglich sei,
Daß man aus harttem Stein und Kalch
Kendt machen Solch Englisch Gstalt.«

Doch wieder zum Werk selbst! Auf den Pfeilern stehen nacheinander die Apostel: Jakobus der Jüngere, Petrus, Paulus, Johannes, Andreas, Bartholomäus und Philippus, im ganzen acht.

Es ist fortgeschrittene Kunst des späten Mittelalters, die uns entgegentritt. Der Stand- und Spielbeintyp verschwindet fast unter der Fülle der Gewandung. Der Schwung in der Gewandfaltung erinnert an oberschwäbische Schnitzwerke. Das Zeitalter des Meisters stand nicht im Zeichen der — Kleiderkarte! Ausdruck und Haltung sind immerhin würdevoll und natürlich. Der Sinn für das Statuarische klingt nach. Die Ausführung der Apostel im einzelnen ist, wie schon die Literaturvermerke sagen, überaus fein. Die Hände z. B., so klein sie sind, zeigen zartes Geäder. Mit welcher Liebe zum Gegenstande hat da der Meister gearbeitet.

In den Köpfen der Apostel ist mit Ausnahme von zweien ein gewisser einheitlicher Typus gewahrt: magere Gesichter, vorstehende Backenknochen; scharf heraustretende schmale Nasen; liebevoll modellierte Augen- und Stirnpartie, mehr oder weniger mit einem Ausdruck ins Ernste; dünner Schnurrbart mit strähnig verlaufendem, in der Mitte schwach auseinander tretendem Backenbart; Haar ebenso verlaufend, über den Ohren breit abstehend. Alles in allem: köstliche Schwabengesichter.

Die Apostel Bartholomäus und Johannes haben andere Modellierung des Kopfes im einzelnen: mehr quellende und stumpfe, als scharfe Formen; sie stehen damit im Gegensatz zu den übrigen Figuren. Auch ist ihr Haar gelockt, nicht strähnig, die Augenbrauen sind hochgezogen. Der aszetische, magere Typus hat volleren Formen Platz gemacht. Man hat es hier wohl mit einer zweiten Hand zu tun. Soweit festzustellen, sind diese ebengenannten Apostelfiguren nicht nachträglich angefügt. Sie wachsen wie die übrigen aus dem Stein heraus. Damit muß man sie in die Entstehungszeit des Taufsteins zurückversetzen. Auch beim Apostel Andreas ist eine glattere, fließendere Haarbehandlung und weicherer Gesichtsausdruck festzustellen.

No. 2 des Jahrgangs 1892 der »Reutlinger Geschichtsblätter« ist zu lesen: »Ungeschickt erneuert wurde der Kopf des Apostels Jakobus«. Eine Nachprüfung zeigt, daß, soweit ohne technische Hilfsmittel zu ersehen, Jakobus d. Ältere und Jakobus d. Jüngere keine Ergänzung der Köpfe aufweisen. Dagegen ist

der Kopf des Apostels Petrus neu, jedoch sehr gut dem allgemeinen Typus der Köpfe angepaßt. Welche Arbeit zu leisten war, erhellt daraus, daß es ein Gesicht von etwa Daumenballengröße aufs feinste in Stein durchzumodellieren galt.

Die sieben Sakramente und die Taufe Christi sind in den tiefen Nischen zwischen den Pfeilern angebracht und von »unübertrefflicher Eleganz und peinlichster Sorgfalt« in der Ausführung. Gradmann schreibt: »Die vorderen Figuren sind vollkommen rund und vom Grunde gelöst, der Hintergrund aber ist zeichnerisch behandelt mit perspektivischen Innenansichten von Gebäuden. An die Taufe Christi schließen sich rechts herum die Kindertaufe, Firmung, Priesterweihe, Ehe, Beichte, Kommunion und letzte Ölung an. Die Sakramente sind realistisch dargestellt als liturgische Handlungen, merkwürdige Sittenbilder aus der mittelalterlichen Kirche am Vorabend der Reformation.

Gradmann hat recht: für »Innigkeit, stille Beschaulichkeit, wortkarge Stärke des Gefühls« war die Zeit um 1500 nicht mehr zu haben. Aber ein reicher künstlerischer Gedanke ist hier mit viel Liebe zum Gegenstande glücklich gelöst. Welcher Gegensatz dazu: Auftraggeber und Künstler ließen kurze Jahre vor den Umwälzungen Albers noch ein Werk erstehen, das ein Dokument katholischer Glaubenslehre darstellte. Unter denjenigen, die sich beim Bildersturm mit Ingrimm auf die Ausstattung der Marienkirche warfen, mögen solche gewesen sein, die Werden und Aufstellung des Taufsteins sahen. Freude an der Kunst hatte auch in Reutlingen noch eine Stätte, als schon die Sturmeszeichen am Himmel standen. Wäre auch das Taufsakrament zum Streitpunkt geworden, so wäre unser Taufstein wohl kaum auf uns gekommen. Tatsächlich bergen die evangelischen Kirchen Württembergs erfreulicherweise noch eine große Zahl Taufsteine aus der Zeit der Gotik. Und da unsere Zeitläufte anders denken mit Beziehung auf religiöse Heimatkunst, so ist ihre Erhaltung gesichert. Schon weil sie Zeugen jener mächtigen Bewegung waren, die durch unser Vaterland ging, haben sie Anrecht auf Pietät, zumal Ersatz durch stilgeschichtlich Gleichwertiges nicht immer möglich ist.

So können wir denn die liebevolle Naturtreue des Kunstwerkes, seinen figürlichen Reichtum, den eminenten, darauf verwendeten Fleiß auf uns wirken lassen. Mögen die schönsten Werke auf dem Gebiet der Taufbecken aus der vorgotischen Zeit in Brenken, Hildesheim oder Osnabrück stehen: die Gotik wird auf deutschem Boden den Taufstein der Reutlinger Marienkirche zum Schönsten zählen.

Auch das kulturgeschichtliche Interesse darf erwähnt werden. Man vergleiche nur die Apothekergarnitur und die »Schuhdrolerien« beim Sakrament der letzten Ölung! Auffallend ist allerdings der qualitative Unterschied der Relieffiguren. Man halte das blöde Gesicht der an den Pfeiler gelehnten, ungeschickt auf den Füßen stehenden Figur beim



TAUFSTEIN VON 1499 IN DER MARIENKIRCHE ZU REUTLINGEN
Vgl. Abb. S. 35. — Text S. 29—36

Altarssakrament gegen die Bischöfe oder die weiblichen Personen in ihrer eleganten Aufmachung. Überhaupt stört die vielfache Ergänzung der Köpfe. Nur noch wenige Originale sind vorhanden. Bei den vielen — genau 50 — Figuren, die der Taufstein im ganzen zählt, ist leicht klar, daß der Meister nicht alles allein schuf. Die vom Landeskonservator getadelte falsche Ergänzung des die Kommunion spendenden Priesters ist heute richtig gestellt. Welch liebevolle Kleinarbeit man vor sich hat, lehren Einzelheiten wie das kaum zwei Zentimeter hohe Schweißtuchbild Christi, natürlich in Stein, im unteren Teile des niedlichen Kirchenfensters beim ebengenannten Sakrament; oder die Ornamente auf den hl. Gewändern, die Bischofsstäbe, die Rüschenfältchen an den Frauenhauben, namentlich aber der Taufstein beim Taufsakramente: ein gotisches Miniaturwunderwerk von kaum 20 cm Höhe, ausgeführt in vollkommener Natur- und Stiltreue. Am meisten Figuren vereinigt die Firmung, insgesamt sieben.

Es ist klar, daß eine tiefstufige Reliefbildung technisch nicht lediglich von vorn her zu bewältigen war. In der Tat besteht — entgegen Literaturwerken — der Taufstein aus zwei Teilen. Das Becken mit den Aposteln bis zu den Säulenkapitälen ist für sich gearbeitet, so daß der Künstler bei Ausführung der liturgischen Szenen auch von oben her den Meißel führen konnte.

Wir verzichten auf eine Einzelbesprechung der Sakramente und werfen noch einen Blick auf die Tiersymbole am Sockel. Unter dem Taufsakrament wie unter der Taufe Christi befindet sich der Löwe, unter demjenigen der Firmung und Priesterweihe das Einhorn. Das sind die Symbole der Menschwerdung und Auferstehung, der Unschuld und Reinheit; beide Tiere spielen im mittelalterlichen Physiologus eine große Rolle. »Das Einhorn als Symbol der Heilkraft und Stärke gegen die Sünde macht die Darstellung auch unter dem Sakrament der Firmung verständlich« (Reiter). Welche Rolle die Tiersymbolik an den Taufsteinen spielt, erhellt aus der großen Zahl mittelalterlicher Taufsteine Schleswig-Holsteins, denen Sauermann eine Untersuchung widmete. Am Reutlinger späteren Werke scheinen Symbolik und Schalkhaftigkeit durcheinander zu gehen.

Unter dem Sakrament der Ehe ist ein Hund angebracht, welcher einen Knochen benagt. Hier kann man im Zweifel sein, was der Künstler sagen will: ist für ihn die Ehe ein mageres Vergnügen geworden? Mit Rücksicht auf die Bissigkeit und Eifersucht des fressenden Hundes: will der Künstler warnen, Eifersucht zu geben, Liebe und Vertrauen zu begraben? Unter den Sakramenten der Beichte und des Altars ist je eine wüste Bulldogge im Stein verewigt. Unter dem Beichtsakrament hält die Bulldogge einen Vogel in den Klauen, unter dem Altarsakrament verschlingt sie den Vogel. Hier wird man an Versinnbildlichung der unwürdigen Beichte und ihrer Folgen denken dürfen. Unter der letzten Ölung kratzt sich ein Hund hinter dem Ohre: guter Rat ist teuer wenn es so mit dem Leben steht. Doch kann man auch diesem Symbol verschiedene Deutung geben. Außer dem Einhorn ist auch der Kopf der einen Bulldogge ergänzt. An den frei in den Raum ragenden Figuren hat Mutwillen und Unverstand der Jahrhunderte sein Mütchen am leichtesten kühlen können. Alles in allem genommen: welcher Phantasie begegnet man von den Aposteln bis zur letzten Tierfigur!

Was am Taufstein künstlerisch stört, das ist das wilde Geranke nach aufwärts zwischen den Apostelfiguren: je zwei Rankenäste fallen nach der Mitte zu aus, um dann in jähem Wirbel aufwärts zu streben. Wo bleibt da die Ruhe des feierlich ragenden Hochwerks! Das ist gotischer Barock, wenn man so sagen kann. Dasselbe verschlungene Strebewerk zeigt übrigens das hl. Grab und das Wandtabernakel zu Ochsenhausen (Schloß Lichtenstein), der Altar in Rieden, wie der Altarschrein in der Sakristei der Haller St. Michaelskirche.

Den Meister unseres Taufsteins nennt keine Überlieferung und kein Pergament. Man weiß nur, daß er wie das hl. Grab zumeist auf die Hand der Uracher Schule deuten. Auch die Amandus-Kirche in Urach zeigt ja einen prächtigen spätgotischen Taufstein aus 1518: von sternförmigem Fuß »schwingt sich das Astwerck lebhaft zum Kessel empor und umrahmt die acht schönen Brustbilder der Propheten. Das Werk zeigt das letzte kühne Aufleuchten der gotischen Kunst«. Um 1518 stand das Urach benachbarte Reutlingen schon in den Religionswirren, oder wenigstens unmittelbar davor.

Theodor Schön nimmt auf Grund der Einträge im Reutlinger Kirchenpflegearchiv an, daß Meister Peter v. Breisach Taufstein und Hl. Grab schuf. Peter v. Breisach war 1496 der Stadt Reutlingen Werkmeister (»Archiv f. Chr. K.« 1905). M. Schuette meint, Taufstein und Hl. Grab wiesen »entschieden« auf diesen Meister. M. Schuette

möchte ihm auch die langweiligen Apostel an der Außenseite der Kirche zuschreiben.

Von hohem Interesse ist, daß der gotische Taufstein in Magstadt O.-A. Böblingen ebenfalls die sieben Sakramente aufweist. Das Pfarramt Magstadt (Brezger) teilt auf Anfrage darüber mit:

Es ist sicher anzunehmen, daß zwischen den beiden Taufsteinen Zusammenhänge bestehen, schon zeitlich. Der hiesige stammt aus der Zeit von 1511—19 und trägt tatsächlich die sieben Sakramente, auf der achten Seite das württembergische Herzogswappen. Die Darstellung der beiden auf der Abbil-



TAUFSTEIN VON 1499 IN DER MARIENKIRCHE ZU REUTLINGEN
Vgl. Abb S. 33. — Text S. 29—36

dung des Reutlinger Taufsteins sichtbaren Sakramente hat mit der hiesigen viele Ähnlichkeit — es sind fast dieselben Bilder — so daß man wohl sieht, die Ältere ist Vorlage für die Jüngere gewesen.

Doch sind die Magstadter Bilder nur Halbrelief, in der Ausarbeitung stumpfer als in Reutlingen, auch fehlt der reiche Schmuck der Kufe.

Württemberg ist, wie schon erwähnt, überhaupt reich an Taufsteinen der romanischen und gotischen Periode. An romanischen sind 30 vermerkt, in dem bekannten Werke: Keppler »Kirchliche Kunstaltertümer«. Die Zahl der gotischen Taufsteine ist so groß, daß sich eine Aufzählung verbietet. Die reichsten sind außer den schon genannten diejenigen in Ulm (Syrlin d.Ä.?) und Langenau O.-A. Ulm (Math. Böblinger). Ebenfalls Maßwerk, Astwerk, Skulpturen oder Wappen zeigen z. B. diejenigen in Bickelsberg O.-A. Sulz, Unterdiegisheim O.-A. Balingen, Bönnigheim O.-A. Besigheim, Schemmerberg O.-A. Biberach, Rohrdorf O.-A. Isny, Osweil, Schwieberdingen, Stammheim O.-A. Ludwigsburg, Wangen O.-A. Cannstatt, Arnegg und Dietingen O.-A. Blaubeuren, Ehingen a. D., Neckarrems O.-A. Waiblingen, Ilsfeld O.-A. Böblingen, Ochsenberg O.-A. Brackenheim.

Jedenfalls ist der Gedanke, die hl. Sakramente am Taufstein künstlerisch zu verwenden, so naheliegend und dankbar zu verwerten, daß er auch den Künstler von heute anregen sollte, wenn es gilt, für irgendeine Kirche die Taufsteinfrage zu lösen.

Hinsichtlich des Bilderkreises auf Taufsteinen im allgemeinen ist von Interesse, daß bestimmte Länderteile einen bestimmten Typus bevorzugten. Sauermann verweist in seinem Werke »Die mittelalterlichen Taufsteine Schleswig-Holsteins« in dieser Beziehung z. B. auf die Sakramentstaufen in England. In Schweden kommt die Darstellung der hl. drei Könige häufig in Anwendung.



ACHILLES MOORTGAT (CLEVE) DOPPELBILDNIS





SOGENANNTE HERZOGSFIGUREN (TASSILO) IM ST. ULRICHSMUSEUM ZU REGENSBURG (SAMSON)

Text unten

DIE SOGENANNTEN HERZOGSFIGUREN IM ST. ULRICHSMUSEUM ZU REGENSBURG

Von Dr. J. A. ENDRES

(Vgl. die Abb. S. 37—39)

Gleich beim Eingang zum St. Ulrichsmuseum in Regensburg begrüßen den Besucher zwei archaistische Steingebilde, seltsame Initialen der mittelalterlichen Sammlung daselbst, die zwei Herzogsfiguren. Sie haben auf diesen vornehmen Titel zwar kein verbrieftes, wohl aber ein verjährtes Recht und so mögen sie ihn auch künftighin führen. Lange Zeit schwankten die Anschauungen über sie unsicher hin und her. Doch allmählich nimmt das Urteil über sie, ihr Alter und ihre Bedeutung, eine etwas festere Gestalt an, so daß es nicht mehr allzu gewagt erscheint, sich auch öffentlich über sie zu äußern, zumal eine dadurch etwa angeregte Diskussion nur den Vorteil weiterer Klärung erhoffen läßt.

Die beiden Gestalten sind Halbfiguren aus Jurakalk. Das angebliche Tassilobild (Abb. oben) spricht durch seine künstlerische Qualität von vornherein mehr an als der Herzog Arnulf, eine recht unbeholtene, handwerkmäßige Arbeit (Abb. S. 38). An jener ersten Figur ist der mächtige Kopf, der unmittelbar auf dem Rumpf aufzusitzen scheint, mit sichtlicher Sorgfalt behandelt. Die großen Augen stehen weit von einander ab und liegen in weit geschwungenen Höhlungen. Ihre Lider sind nicht nur durch Linien angedeutet, sondern modelliert. Die Nase ist kurz und derb, der Mund sehr breit. Ein starker Vollbart umrahmt das Gesicht und scheidet sich nach unten in zwei Spitzen. Die Haare, welche die kleine Stirne bedecken, bilden hier einen leichten Wulst. Seitlich umsäumen zwei lange Strähne den Bart in seiner ganzen Länge und fünf solcher auffällig langen Haarsträhne hängen tief über den Rücken herab. Die unproportioniert kleinen Arme liegen leicht nach einwärts gebogen am Körper an. Die Linke hält einen nach abwärts gekehrten rechteckigen Gegenstand. Der rechte Unteram mit der Hand ist leider zerstört. Die Gewandung, falls eine solche überhaupt als vorhanden zu denken ist, schmiegt sich allenthalben ohne die Spur einer Fältelung an den Körper an. Die Figur zeigt unter den Haarsträhnen des Rückens ein Fortsatz nach rückwärts mit einer Bruchstelle. Eine halbkreisförmige Höh-



SOG. HERZOG ARNULF IM ST. ULRICHS MUSEUM ZU REGENSBURG. — *Text nebenan*

lung unten quer durch die Dicke des Steines erweist die Gestalt als Brunnenfigur.

Auf dem runden kleinen, etwas seitlich aufgesetzten Kopf des Herzogs Arnulf (Abb. nebenan) sind Augen, Nase und Mund unschön zusammengedrängt. Die Stirn ist niedrig, um so weiter holt das runde Kinn aus. Die Figur hat Schnurrbart, lange schlichte, auf den Schultern aufruhende Haare. Der rechte eingebogene Arm hält entschlossen einen Schaft vor der Schulter, wohl den Rest eines abgeschlagenen Streitkolbens, der ursprünglich für den Verfertiger des Bildes den Anlaß gebildet hatte, den Kopf der Figur nach links zu rücken. Die Linke ist unter dem mandelförmigen kleinen Schilde verborgen. An den Schenkeln ladet die Figur weit aus wie zum sicheren Stande des Ganzen. Auch an ihr ist das Gewand ohne alle Falten[1]).

Beide Skulpturen stammen aus dem Bereich der ehemaligen Abtei von St. Emmeram. Und zwar war die Arnulfsfigur in dem nach Südwesten sich öffnenden ehemaligen St. Emmeramertor rechts vom Eingang »ungefähr 8—10 Schuhe über dem Boden« so eingemauert, daß sie wie ein Relief erschien. Das Tassilobildnis wurde um 1835 beim Bau der Fürstlich Thurn- und Taxisschen Reitschule, also etwas westlich von Kirche und Klostergebäude von St. Emmeram, 15 Schuh tief unter der Erde gefunden und kam damals in die Sammlung des Historischen Vereins, während das Gegenstück erst 1867 der gleichen Sammlung einverleibt wurde.

In die Literatur wurden die beiden Bildwerke zusammen eingeführt 1839 durch den Regensburger Lokalhistoriker C. G. Gumpelzhaimer in einer Abhandlung im vierten Bande des Historischen Vereins für den Regenkreis, die den detaillierten Titel hat: »Zwei der ältesten Steinbilder in Regensburg, das eine wohl aus dem 6. oder 8. Jahrhundert, nämlich entweder Herzog Garibald 591 oder Herzog Tassilo II. 788, das andere aus dem 10. Jahrhundert, Herzog Arnold von Bayern 919 vorstellend«[2]). Von dieser Abhandlung geht die Bezeichnung der beiden Bildnisse als Herzogsfiguren aus. Es sind hauptsächlich die gesträhnten langen Haare, welche Gumpelzhaimer veranlaßten, bei der im Boden gefundenen Figur an einen Fürsten und zwar einen in Regensburg residierenden Fürsten der frühesten bayerischen Geschichte zu denken. Er nennt Garibald und Tassilo II., spricht aber diese Vermutung immerhin mit großer Zurückhaltung aus. Dagegen glaubt er, auf alte Emmeramer Nachrichten gestützt, die von einer Statue Herzog Arnulfs († 937) am

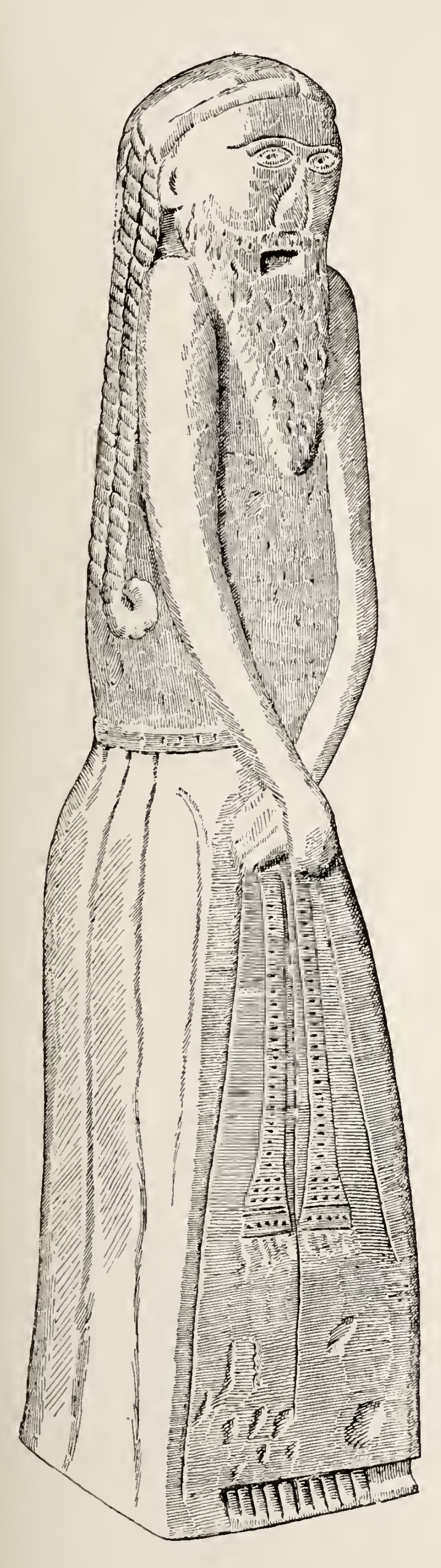


BOGENFELD ÜBER DEM NORDPORTAL DER ROMANISCHEN KIRCHE IN WINDBERG

Text S. 41

[1]) Die photographischen Aufnahmen der sogenannten Herzogsfiguren verdanke ich Herrn Konrektor G. Steinmetz.

[2]) Verhandlungen des Historischen Vereins für den Regenkreis, Regensburg 1839, IV, 464 ff.



ALTE SAMSONSFIGUR
IM STAATSMUSEUM
ZU STUTTGART

Text S. 44

St. Emmeramer Tor reden, das Gegenstück für Herzog Arnulf halten zu müssen. Es dünkt ihm gar nicht mehr zweifelhaft, »daß diese Statue die nämliche sei, welche Herzog Arnold (= Arnulf) sich selbst auf den Torturm hat setzen lassen und die mithin niemand anderen als Herzog Arnold vorstellt«.

Die Datierung und inhaltliche Bestimmung der Figuren, welche Gumpelzhaimer gab, hat starken Eindruck gemacht. Noch J. Dahlem[1]) betrachtete sie als jene Steingebilde, die nach der Völkerwanderung in Regensburg das erste Zeugnis geben vom Wiedererwachen des Sinnes für Skulptur. Er wies darauf hin, daß der angebliche Tassilo wahrscheinlich die erste Brunnenfigur war an dem bei der Kirche vorhandenen Brunnen von St. Emmeram. Die Möglichkeit, daß die andere Figur Herzog Arnulf darstelle, gibt er stillschweigend zu, indem er die Schildform dieses Kriegers für jene des 10. und 11. Jahrhunderts erklärt. H. Graf von Walderdorff ist geneigt, die beiden Bildwerke in die vorchristliche Zeit zurückzuversetzen[2]), während A. Seyler meint, es mögen Schöpfungen der Merowingerzeit sein[3]). Das bezweifelt zwar M. Kemmerich, ohne freilich selbst zu einer positiven Anschauung zu kommen[4]).

In der Tat fehlen einstweilen für den angeblichen Herzog Arnulf sichere stilistische Anhaltspunkte, um ihn einer bestimmten Periode innerhalb der romanischen Plastik zuzuweisen. Wo das bildnerische Schaffen sich wie hier auf einer so niedrigen Stufe bewegt, daß von einer charakteristischen Formengebung nicht die Rede sein kann, entfällt die Möglichkeit einer auch nur annähernden Datierung. Dagegen hat Dahlem richtig erkannt, daß wenigstens die Schildform gewisse Grenzen für die Zeitbestimmung an die Hand gibt. Nur kommt der kleine, mandelförmige Schild schon im 9. und auch noch im 12. Jahrhundert vor[5]). Daß wir keinen Grund haben, in dem bewehrten Manne einen Herzog zu suchen, braucht heutzutage nicht mehr gesagt zu werden. Denn für die Annahme, daß diese Statue die nämliche sei, die sich einst Herzog Arnulf auf einem Torturm von St. Emmeram gesetzt habe, fehlt jede Stütze. Das noch stehende Tor, dem das Bildwerk eingefügt war, stammt erst aus gotischer Zeit. Die Aufstellung des bewehrten Mannes an diesem Orte macht es nun aber sehr wahrscheinlich, daß er lediglich eine sogenannte Trutzfigur ist, wie sie auch sonst gern an

---

1) J. Dahlem, Das mittelalterlich-römische Lapidarium und die vorgeschichtlich-römische Sammlung von St. Ulrich in Regensburg, Regensburg 1890, 5.

2) H. Graf von Walderdorff, Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart, Regensburg[4] 1896, 190 und 369.

3) A. Seyler, Die mittelalterliche Plastik Regensburgs, München 1905, 5.

4) M. Kemmerich, Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, Leipzig 1909, 125.

5) Belege hierfür finden sich bei W. Böheim, Handbuch der Waffenkunde, Leipzig 1890, in den Abbildungen 135, 137, 143, 145, 355.

Türen und Toren angebracht wurden, so beispielsweise über dem Treppenaufgange zum großen Rathaussaal in Regensburg.

Doch wenden wir uns nunmehr ausschließlich der sogenannten Tassilostatue zu. Man hatte sich bisher in ihrer Datierung allzu einseitig von der höchst eigentümlichen Haartracht leiten lassen. Ihren stilistischen Merkmalen nach steht sie den Werken der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in Regensburg, beispielsweise der Beichtgruppe[1]) am Nordportal der Alten Kapelle, doch nicht allzufern. Ja, indem sie G. von Bezold[2]) mit dem Bildnis auf der Grabplatte des Otto Semoser († 1231) in Freising vergleicht, kommt er zu dem Ergebnis, daß die Figur kaum über die Spätzeit des 12. Jahrhunderts zurückzusetzen ist. Mit dieser Datierung nun läßt sich in vollkommenen Einklang bringen eine Tatsache, die von größter Bedeutung wird mit Rücksicht darauf, daß die Statue eine Brunnenfigur war. St. Emmeram wurde in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zweimal, 1163 und 1166, durch verheerende Brände heimgesucht.

[1]) Abgebildet in meiner Schrift: Das St. Jakobsportal in Regensburg und Honorius Augustodunensis, Kempten 1903, 40.

[2]) G. von Bezold, Beiträge zur Geschichte des Bildnisses, Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 1909, 19.



SPÄTGOTISCHER SAMSONBRUNNEN ZU SCHWÄBISCH-HALL. — *Text S. 43*

In dem zuletzt genannten Jahre brannte die Kirche, die von karolingischer Zeit her bestanden hatte, bis auf die Mauern nieder. Das war in der Regierungszeit des Abtes Adalbert gewesen. Seinen Nachfolger Peringer II. (1177—1201) werden diese Brandunfälle in erster Linie vermocht haben, eine neue ergiebige Wasserleitung von Dechbetten her einzurichten. Das Werk erschien den Augen der Zeit so groß, daß es auch auf der nicht wortreichen Grabinschrift des Abtes Erwähnung fand: Anno Domini MCCI IV id. Jan. obiit sancte memorie Perngerus abbas huius loci, qui fecit aqueductum plumbeum[3]). Für eine Brunnenfigur zu St. Emmeram aus dem Ende des 12. Jahrhunderts bleibt keine passendere Ursprungszeit als unter der Regierung Peringers II.

Was wird nun aber Abt Peringer mit jener eigenartigen Figur im Sinne gehabt haben? Es ist äußerst unwahrscheinlich, daß er einem Fürsten aus grauer Vorzeit ein Denkmal setzte. Der geschichtliche Sinn beginnt sich erst am Ausgang des Mittelalters allmählich zu regen. Und so ist es vielleicht zweckmäßig, Umschau zu halten darüber, was jene Zeit überhaupt zum Schmucke ihrer Brunnenanlagen wählte. Im Klosterhofe von Prüfening spendete noch vor wenigen Jahren ein Brunnen des 12. Jahrhunderts sein Wasser. Auf einem Sockel kauerte ein Löwe, der in der Form eines Menschenkopfes seine Beute vor sich mit den Pranken festhielt. Unmittelbar unter dem Menschenkopf ergoß sich das Wasser in einen ausgehöhlten Baumstamm[4]). Der Vorgänger des jetzigen Kaiserbrunnens von St. Emmeram war ebenfalls ein Löwenbrunnen. Noch erhaltene Gemälde zu Prül und im Kloster Heiligkreuz zu Regensburg, beide wohl schon aus dem 13. Jahrhundert, zeigen zu seiten einer Verkündigung einen Zierbrunnen, auf dessen Mittelsäule ein Löwe steht. Fünf Löwen und einen Greif, alle aus dem 12. Jahrhundert, verwahrt das St. Ulrichsmuseum zu Regensburg, die alle dereinst Brunnenanlagen schmückten. Es waren Symbole der Kraft und des Kampfes[5]).

Vielleicht hatte auch die Brunnenfigur des Abtes Peringer eine Beziehung zu diesen Ideen der Kraft und des Kampfes. Diese Vermutung leitete wenigstens dazu an, in der

[3]) Die noch vorhandene Grabplatte mit dieser Inschrift findet sich der Ramwoldskrypta zu St. Emmeram.

[4]) Die Kunstdenkmäler von Oberpfalz und Regensburg, Heft 20, Bezirksamt Stadtamhof, München 1914, 235.

[5]) Schon Karl der Große hatte auf dem Brunnen vor seiner Pfalzkapelle zu Aachen eine bronzene Bärin anbringen lassen. Vergl. die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Düsseldorf 1916, 113.

Kunstübung der Zeit nach persönlichen Repräsentanten der Kraft, nach Kämpfern und Streitern, Ausschau zu halten. Da fesselten die Aufmerksamkeit unwillkürlich die dem 12. Jahrhundert angehörigen oder nahestehenden Kampfszenen auf der Mittelsäule der Domkrypta zu Freising, auf den Bogenfeldern der romanischen Kirchen von Straubing (St. Peter) und Altenstadt, am Nordportal der Kirche von Windberg. Dort kämpfen Ritter gegen Drachen, hier zu Windberg (siehe Abb. 38)[1]) steht ein mit einem Schwerte bewehrter Mann gegen einen mächtigen auf ihn zuschreitenden Löwen. Das Auffälligste an diesem Mann ist ein langer, weit über die linke Schulter nach vorn herabhängender Haarzopf. Der Mann kann nicht unmittelbar auf eine biblische Figur bezogen werden, nicht auf David, der als Knabe[2]) den Löwen und Bären erschlug (I. Kön. 17, 34 ff.) und nicht auf Samson. Denn von Samson heißt es ausdrücklich, als er mit seinen Eltern zu den Weinbergen (vgl. den Hintergrund der Szene) der Stadt Thamnata kam, da zeigte sich ein junger Löwe, grimmig und brüllend und kam ihm entgegen; er aber zerriß den Löwen und hatte doch gar nichts in seiner Hand (B. d. Richter 14, 5 ff.). Daß indes dem Windberger Meister trotzdem Samson vorschwebte, ergibt die Heranziehung unzweifelhafter Samsonsszenen, z. B. einer solchen in Schöngrabern, wo dem Gewaltigen ebenfalls das Haargeflecht über die Schulter hängt[3]). Diese üppigen Haare als Tertium comparationis sind es nun, welche für die Deutung der St. Emmeramer Brunnenfigur von größter Bedeutung werden. Auf ihr sind sie in so genauer Übereinstimmung mit dem biblischen Texte gehalten, daß die Absicht des Regensburger Künstlers kaum mehr zweifelhaft sein kann. Das 16. Kapitel des Buchs der Richter erzählt nämlich von den Bemühungen der Dalila, hinter das Geheimnis der Riesenkraft Samsons zu kommen. Er führt sie zuerst irre. Aber »Dalila sprach abermal zu ihm: Wie lange täuschest du mich und redest mir Lügen? Sag' es, womit man dich binden müsse. Und Samson antwortete ihr: Wenn du die sieben Lok-



JAKOB UND HANS ANGERMAIR (MÜNCHEN) ALTAR
Hauskapelle der Barmherzigen Schwestern zu Nördlingen

[1]) Die photographische Aufnahme verdanke ich Herrn Regierungsbaumeister V. Semmet.

[2]) David im Kampf mit dem Löwen siehe auf der Abbildung der Apsiswand von Schöngrabern in: Die christliche Kunst VII (1911), 311, und zwar das Relief unter dem Fenster.

[3]) Abgebildet in: Die christliche Kunst VII (1911) 310 (mittlere Wandfläche rechts oben in der Ecke) und A. Kerschbaumer, Wahrzeichen Niederösterreichs, Wien 1905, 43. — Was den Bart betrifft, so wurde Samson im Mittelalter bald wie hier in Schöngrabern ohne Bart, so beispielsweise auf den Fußbodenmosaiken der St. Gereonskrypta in Köln von 1067—1069 (vgl. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Düsseldorf 1911, Bd. VII, Abt. 1, S. 56 f.), bald mit Bart und zwar mit einem spitzzulaufenden Vollbart an den Bronzetüren des Augsburger Domes aus dem 11. Jahrhundert und an einem sogleich heranzuziehenden Steinbild des 11. oder 12. Jahrhunderts aus Wildberg dargestellt. Wenn die St. Emmeramer Brunnenfigur die Variation eines langen zweiteiligen Kinnbarts zeigt, so ist dem keine besondere Bedeutung beizumessen, da diese Barttracht das ganze Mittelalter hindurch vereinzelt vorkommt (vgl. M. Heyne, Körperpflege und Kleidung bei den Deutschen, Leipzig 1903, 77).

ken meines Hauptes flöchtest mit einem Flachsband und um einen Nagel wändest, den du in die Erde schlügest, so wäre ich schwach«. Auch diesmal hatte er sie getäuscht. Endlich aber »entdeckte er ihr das Wahre an der Sache und sprach zu ihr: Es ist nie ein Messer über mein Haupt gekommen, weil ich ein Nazaräer, d. i. ein Gottgeweihter, bin vom Mutterleibe an. Würde geschoren mein Haupt, so wiche von mir meine Stärke, ich würde schwach und wie andre Menschen. Sie aber ließ ihn einschlafen auf ihren Knien und sein Haupt in ihren Schoß legen und rief einem Scherer, der die sieben Locken seines Hauptes abschor und . . . alsbald wich die Stärke von ihm«. Die Reliefdarstellungen zeigen Samson mit geflochtenem Haar. Bei einer Rundfigur war es möglich, die sieben Locken anzubringen. Die dereinst als Herzogsbild angesprochene Halbfigur mit dem üppigen Haar und den sieben langen Locken ist niemand anderer als der Samson der Bibel.

Das darf mit Bestimmtheit ausgesprochen



ACHILLES MOORTGAT (CLEVE) MUTTER UND KIND

werden, weil weitere Momente alsbald bestätigend Platz greifen. Denn wenn wir fragen, ob ein Anlaß bestehe, den reckenhaften Samson auf einen Brunnen zu stellen, so gibt neuerdings der biblische Bericht ausreichenden Aufschluß, wo er (B. d. Richter 15,15 ff.) erzählt, daß Samson mit einem Eselskinnbacken tausend Philister erschlägt. Da ihn nach dieser Kraftprobe sehr dürstete, rief er zum Herrn und sprach: »Du hast in die Hand deines Knechtes dieses sehr große Heil und diesen Sieg gelegt, — sieh, ich sterbe vor Durst und falle in die Hände der Unbeschnittenen! Da öffnete der Herr einen Felsen im Orte, welcher Kinnbacken des Esels heißt, und es floß Wasser daraus. Und er trank davon und sein Geist ward erfrischt, und seine Kräfte kehrten zurück. Darum hieß man den Namen dieses Ortes des Betenden Quelle (fons invocantis)«. . . Die Beziehung Samsons zu dieser Quelle bildet den Grund dafür, daß er im Mittelalter häufig als Brunnenfigur benützt wurde[1]). Die Bezeichnung jener Quelle als Quelle des Betenden oder Anrufenden aber mußte sein Bild besonders empfehlen an Brunnen bei einer Kirche. Zu St. Emmeram diente der von Abt Peringer II. errichtete Brunnen bei der Kirche sicher nicht nur den Bedürfnissen der Kirche und des Gottesdienstes, sondern in hohem Maße auch jenen der Beter und Wallfahrer, die oft von weiter Ferne kommend, zuerst ihre Schritte zu den Heiligtümern von St. Emmeram richteten und hier dann Gelegenheit hatten, sich zu erquicken. Alle Wallfahrtskirchen — und St. Emmeram war im Mittelalter eine besuchte Wallfahrtskirche — besaßen nach Möglichkeit auch einen Wallfahrtsbrunnen.



ACHILLES MOORTGAT (CLEVE) CHRISTUS

Über die genauere Gestalt und Lage des Brunnens bei der St. Emmeramskirche läßt sich nichts Bestimmtes sagen. Daß auch der Löwe, ein an sich beliebtes Motiv des Brunnenschmuckes im Mittelalter, an Samsonsbrunnen verwendet wurde, zeigt ein bekanntes Beispiel aus der Spätgotik zu Schwäbisch-Hall, wo Samson, auf dem Löwen sitzend, diesem den Rachen öffnet, aus welchem das Wasser in einer Metallröhre fließt (s. Abb. S. 40). Unser Bild läßt die Vorstellung an eine direkte Verbindung Samsons mit dem Löwen zu einer ähnlichen dramatischen Szene nicht aufkommen. Auch die Bruchstelle rückwärts an der Figur deutet auf eine solche Verbindung nicht hin. Dieser Fortsatz scheint der Eingliederung der Figur in eine rückwärtige Mauer gedient zu haben. Der Samson von St. Emmeram ist in erster Linie gekennzeichnet durch seinen reichen Haarwuchs mit den sieben Locken. Außerdem zeigt er dann ein Attribut bei seiner linken Hand, einen rechteckigen Gegenstand, auf den er die Hand legt oder den er in der Hand hält.

[1]) Vgl. H. Bergner, Handbuch der kirchl. Kunstaltertümer in Deutschland, Leipzig 1905, 404.

Daß es ein Degen sei, wie Gumpelzhaimer vermutet, kann nicht bestätigt werden. Es ist auch unwahrscheinlich, daß der Bildhauer dem alten Recken das Schwert in die Linke gegeben hätte. Eher scheint es der obere Rand eines Schildes zu sein[1]). Dann dürfte die jetzt abgebrochene Rechte den Eselskinnbacken oder das Schwert gehalten haben. Mit einem Schwerte stattete den Samson auch aus der Meister des Nordportals von Windberg, obwohl der biblische Bericht ausdrücklich sagt, daß er den Löwen zerriß, »wie man ein Böcklein in Stücke zerreißt, und hatte doch gar nichts in seiner Hand« (B. d. Richter 14, 6). Denkbar ist, daß zu St. Emmeram eine etwa vorhandene zweite Brunnenmündung mit dem Löwen geziert war, so daß der Sinn des figürlichen Schmukkes noch deutlicher zutage trat.

Schon früher hatte mich die Tassiloskulptur von Regensburg an ein angebliches Götzenbild aus Wildberg in Württemberg, jetzt im K. Staatsmuseum zu Stuttgart, erinnert[2]). Es is eine Vollfigur aus Buntsandstein von 2 m Höhe, die ein merklich primitiveres Gepräge als das Regensburger Werk aufweist, wenn auch beide Schöpfungen zeitlich wohl nicht allzuweit voneinander abstehen dürften (Abb. S. 39). Sie stellt einen schmächtigen, stehenden Mann dar. Sein Körper ist in ein oben eng anliegendes, in der Mitte gegürtetes, nach unten sich zu vier Kanten ausweitendes Gewand gehüllt. Eine Faltung ist nur an der unteren Hälfte durch eingeritzte Linien angedeutet. Die Arme scheinen unbekleidet zu sein und legen sich in steifer Haltung so an den Körper, daß sich die Hände nach unten kreuzen. Auch die Augen, Augenbrauen und Nase sind nur in linearer Form eingeritzt. Dagegen ist der Mund in tiefer rechteckiger Höhlung ausgemeißelt. Der geflockte Vollbart läuft spitz zu. Die Haare sind in der Mitte gescheitelt und hängen in acht von der Höhe des Ohres an gewundenen, auffällig langen Locken über den Rücken herab. Durch die oben versuchte Deutung der Regensburger Skulptur scheint nun auch dieses rätselhafte Bildwerk[3]) eine Aufhellung zu erfahren. Das vor allem Charakteristische an der Figur, die langen Locken, dürften ebenfalls auf einen Samson deuten. Freilich wäre dann auf die Achtzahl kein zu großes Gewicht zu legen. Der schlichte Meister in der alten Hohenstaufenfeste Wildberg ist selbst nicht so bibelfest und auch theologisch nicht so gut beraten, wie sein Standesgenosse bei den Mönchen von St. Emmeram. Aber man konnte sich trotzdem denken, was er wollte, zumal wenn die Figur vormals einen Brunnen der Burg der streitbaren schwäbischen Dynasten zu schmücken hatte.

Es ist nicht unmöglich, daß mittelalterliche Samsonsdarstellungen, ehemalige Brunnenfiguren, da und dort unbeachtet, vergessen und verkannt, noch vorhanden sind. Vielleicht wird durch diese Zeilen die Aufmerksamkeit wieder auf sie gelenkt.

[1]) Vielleicht folgte der unbekannte Meister eines Holzschnitts (Abbildung in Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 1899, Tafel II) aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts noch einer ins Mittelalter zurückreichenden Tradition, in dem er Samson barhäuptig mit Lockenkopf und mit den Attributen des Eselskinnbackens in der Rechten und dem Schilde an der linken Seite darstellte.

[2]) Vgl. J. A. Endres, Das St. Jakobsportal in Regensburg und Honorius Augustodunesis, Kempten 1903, 40A.

[3]) E. Paulus, Die Kunst und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Schwarzwaldkreis, Stuttgart 1897, 173.

DIE WIEDERAUFSTELLUNG DER GLESECKERSCHEN KREUZIGUNGSGRUPPE IM DOM ZU BAMBERG[4])

Am 6. Mai des Jahres 1012 wurde der hochragende Kaiserdom des heiligen Heinrich II. in Gegenwart von 36 Bischöfen (nach anderer Mitteilung waren gar 45 Bischöfe anwesend) feierlich konsekriert. Von seiner, dem romanischen Baustil angehörigen Inneneinrichtung ist uns nur wenig erhalten geblieben: prächtige Gewänder in der Domschatzkammer zu Bamberg, wundervolle Evangeliarien in den Bibliotheken zu Bamberg und München. Zweimal hat Brandunglück (in den Jahren 1081 und 1185) das reich mit kostbaren Geräten ausgeschmückte Gotteshaus in Trümmer gelegt. Der jetzige Dom ist der Hauptsache nach etwa in den Jahren 1220 bis 1274 entstanden. Seine Inneneinrichtung gehört also bereits der gotischen Stilperiode an.

Auch von ihr ist, abgesehen von den berühmten Skulpturen und Reliefs der Schranken des Ostchors (Georgenchor) soviel wie nichts auf uns gekommen. Ein einziger Flügelaltar (gestiftet von dem Domherrn Georg Grafen von Löwenstein † 1464), der in der Nagelkapelle des Doms aufgestellt ist, geht

[4]) Siehe den Aufsatz »Christliche Kunst« 1914, S. 14. Die ihm beigegebenen, ganz unzulänglichen Abbildungen waren dem Kunstauktionskatalog von Helbing entnommen. Die diesmaligen Bilder sind nach den Photographien des Hofphotographen Höffle-Bamberg angefertigt.



KRUZIFIXUS DER GLESCKERSCHEN KREUZIGUNGSGRUPPE
IM DOM ZU BAMBERG

noch in die gotische Stilperiode zurück. Wie das wohl gekommen ist? — Die großartige aber auch rücksichtslose Innenrestauration des Domes von 1648 bis 1653 führte eben eine ganz gründliche Umgestaltung herbei. Die noch vorliegenden Rechnungen weisen die ansehnliche Summe von 10507 Reichstalern auf. Für diese Restauration waren wohl mehrfache Gründe maßgebend. Der Dreißigjährige Krieg hatte über das »kaiserliche Hochstift Bamberg« unsägliches Elend gebracht. Als nun endlich die Domglocken (1311 ist die eine datiert) den längst ersehnten Frieden einläuteten, wollte der tatkräftige Fürstbischof Melchior Otto Voit von Salzburg den Dank gegen Gott zunächst durch eine Erneuerung der Kathedrale zum Ausdruck bringen. Sodann hatte man damals das Verständnis für die gotischen Stilformen gänzlich verloren. Das Licht, das durch die gemalten Fenster nur gebrochen einfiel, sollte nun ungehindert durch die hellen Scheiben hereinfluten. Die vielfach dunkel gewordenen Malereien, die die Wandflächen und Pfeiler belebt hatten, wurden mit weißer Tünche überdeckt. Statt der mehr in die Breite gehenden Flügelaltäre wurden 18 hochgieblige, anspruchsvolle Barockaltäre aufgestellt.

Unter diesen Altären nahm die erste Stelle der neue Hochaltar auf dem St. Georgenchor ein. Für ihn hatte der Bildhauer Justus Glesecker (auch Glescker und Gleszckher geschrieben) aus Frankfurt a. M. eine gewaltige Kreuzigungsgruppe geliefert, die schon durch ihre großartigen Abmaße hervorragte. Der Gekreuzigte ist 220 cm hoch, Maria und Johannes je 200 cm, die kniende Magdalena 145 cm. Die Figuren waren vergoldet, wie denn bei jener Restauration mit dem Golde in keiner Weise gespart wurde. Der Meister erhielt für diese Gruppe und die gleichfalls gelieferte Figur des Auferstandenen eine Entlohnung von 800 Reichstalern. Der Transport von Frankfurt bis Bamberg kostete 15 R.; für das Aufstellen wurden noch eigens 19 R. und für das große hiezu erbaute Gerüst 24 R. bezahlt; für jene Zeit ganz ansehnliche Beträge. Vier gewaltige, metallene gewundene Säulen, vom Stück- und Glockengießer Sebald Koppen in Forchheim um 566 Reichstaler geliefert, trugen einen Baldachin, der die Kreuzigungsgruppe überragte. Es war, wie das im Jahr 1669 von Georg Arnold gefertigte Ölgemälde beweist, ein in seiner Art wirklich imposantes Altarwerk.

Es verblieb aber keine 200 Jahre im Dom. Bereits im Jahr 1814 nahm der damalige Dompfarrer Georg Betz umfassende Veränderungen vor, indem er vor jenem Altar einen Pfarraltar in »neu römischem Stil« aufstellte, doch verblieb die Kreuzigungsgruppe noch an ihrem Platz. Sie mußte aber bei der großen Domrestauration (1828 bis 1844) weichen. Daß der kunstbegeisterte Mäzen Ludwig I. bei seinem Streben: »den ungestörten Anblick dieses erhabenen Tem-



MAGDALENA AUS DER KREUZIGUNGSGRUPPE VON GLESECKER IM DOM ZU BAMBERG. — *Text S. 44—50*



MARIA DER KREUZIGUNGSGRUPPE VON GLESECKER
IM DOM ZU BAMBERG
Text S. 44—50

pels in dem Geiste seines reinen Stiles wieder herzustellen«[1]) leider keine kunstverständigen Ratgeber und Mithelfer gefunden hat, muß als ein großes Mißgeschick bedauert werden. Namentlich hat der Nürnberger Konservator Karl Alexander von Heideloff, der so manche verrestaurierte Kirche auf seinem Gewissen hat (es sei z. B. an St. Jakob in Rothenburg o. T. erinnert), im Bamberger Dom in den Jahren 1832—1835 mit puritanischem Vandalismus gehaust. Schonungslos wurde alles entfernt, was einer späteren Zeit angehörte. Zehn Grabmäler von Fürstbischöfen wurden ohne jede Rücksichtnahme auf die im Dom befindlichen Grüfte einfach in die St. Michaelskirche gebracht und dort aufgestellt. Die Grabdenkmäler der beiden hochverdienten Schönborne wurden in Stücken nach Wiesentheid abgeliefert, wo sie in gleichem Zustand sich noch jetzt befinden. Die vier bronzenen Kandelaber (13 Zentner schwer), das eiserne Chorgitter, die acht metallenen Säulen der beiden Choraltäre (147 Zentner), 22 metallene Löwenköpfe, 30 Zentner Alabaster usw. wurden dem Gewichte nach versteigert.

Nicht besser erging es der Kreuzigungsgruppe. Das ganze aus vier Figuren bestehende Werk nebst der Statue des Auferstandenen und vier überlebensgroßen Engelfiguren (sämtlich von Glesecker geliefert) erstrich Zeichenlehrer Martin von Reider um ganze 16 Gulden 20 Kreuzer. Späterhin gingen diese Skulpturen in den Besitz des als Sammleroriginal noch dem Verfasser bekannten Bamberger Schreinermeisters Matthäus Dennefeld über und wurden Jahre lang in der Matern-Kapelle aufbewahrt. Aus dessen Nachlaß wanderten sie in den Besitz des Kaufmanns Otto Dros, der sein ganzes Vermögen daransetzte, Bamberger Altertümer und Kunstgegenstände in einer recht ansehnlichen Sammlung zu vereinigen, aber leider kein Glück dabei hatte. Die Sammlung war jahrelang in München zum Verkauf ausgestellt, wurde von dort in die Kaiserpfalz nach Forchheim verbracht, um endlich im Februar 1912 in der Galerie Helbing ein unrühmliches Ende durch öffentliche Auktion zu finden.

[1]) Brief des Königs an Erzbischof Joseph Maria Freiherrn von Fraunberg (Aschaffenburg, den 7. August 1826).

Damals erschien im »Bayerischen Kurier» (Nr. 46 vom 15. Februar 1912) ein Artikel »Vom Ende einer bayerischen Kunstsammlung« von Ansgar Pöllmann, der u. a. folgende Stellen enthielt:

»Da haben wir ein Objekt ersten Ranges in der Nr. 198 des Auktionskatalogs: eine Kreuzigungsgruppe ... Diese vom Geiste michelangelesker Monumentalität getragenen Skulpturen mit ihrer für die Entstehungszeit kaum verständlichen Tiefe und seelischen Innerlichkeit sind ... für den Dom zu Bamberg gefertigt worden. Die pedantische Domrestauration entfernte sie von ihrem regelmäßigen Platz und zeigte noch obendrein ihre Geringschätzung durch den geradezu beleidigenden Verkaufspreis ... Es wäre nun sehr zu begrüßen, wenn wenigstens die vier Figuren des Kalvarienbergs wieder an ihre Heimstätte, in den Dom von Bamberg, zurückgelangten. Jedenfalls sollte sich die Stadt Bamberg ihr altes Eigentum nicht entgehen lassen.«

Der Erhaltungszustand der Figuren war allerdings infolge des wiederholten Verbringens an verschiedene Aufbewahrungsorte, wobei die erforderliche Sorgfalt nicht angewendet wurde, ein wahrhaft kläglicher geworden. Johannes und Magdalena hatten je einen Arm vollständig verloren, auch sonst war die Gruppe mehrfach beschädigt, die frühere Vergoldung war nur noch in spärlichen Resten vorhanden. Doch der Kunstwert der Gruppe hatte darunter nicht gelitten.

Schon einige Jahre vor



JOHANNES DER KREUZIGUNGSGRUPPE VON GLESECKER
IM DOM ZU BAMBERG

Text S. 44—50

der Versteigerung hatte sich daher das Metropolitankapitel Bamberg bemüht, die Kreuzigungsgruppe wieder für den Dom zu erwerben. Bereits unterm 3. Juni 1910 richtete es eine bittliche Vorstellung an das K. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten, es wolle durch das K. Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns den künstlerischen Wert des Bildwerkes prüfen lassen und die Rückerwerbung der für die Baugeschichte des Doms so bedeutungsvollen Gruppe aus Staatsmitteln veranlassen. Das Gutachten des Generalkonservatoriums vom 28. Juli 1910 bezeichnete den Gedanken »die Gruppe in dem Westchor des Bamberger Domes über dem Altar aufzustellen, (als) sehr begrüßenswert, einmal in Hinsicht darauf, daß das ehemals für den Dom geschaffene Werk wieder seinem alten Bestimmungsort einverleibt würde, dann aber auch, weil auf diese Weise es am ehesten ermöglicht würde, ein künstlerisch und kunstgeschichtlich bedeutendes Werk dem bayerischen Staate zu erhalten«. Das Generalkonservatorium schätzte den Wert der Gruppe auf etwa 12—15000 M. Das K. Staatsministerium teilte hierauf dem Metropolitankapitel mit (8. August), daß zur Rückerwerbung der Gruppe eine ihren Wert auch nur annähernd erreichende Summe aus staatlichen Mitteln nicht zur Verfügung gestellt werden könnte, da der budgetmäßige Posten »zur Erhaltung kirchlicher und anderer Kunst- und Geschichtsdenkmale des Landes« nur gering (35000 M.) dotiert und übergenug in Anspruch genommen sei. Dem Metropolitankapitel wurde empfohlen, die erforderlichen Mittel durch private Zuwendungen aufzubringen. Hier setzten denn auch die weiteren unmittelbar mit Minister Dr. von Wehner persönlich geführten Verhandlungen ein. Der Minister beauftragte den Museumsdirektor Dr. Stegmann, die Kreuzigungsgruppe bei der am 15. Februar 1912 stattfindenden Auktion zu steigern und so wurden denn die vier Figuren nebst der Statue des Auferstandenen und den vier Engelsbildern (also sämtliche neun, ehedem von Reider erworbenen Skulpturen) um den verhältnismäßig geringen Betrag von 8910 M. erworben. Hiezu stellte Minister Dr. von Wehner 5000 M. aus Privatmitteln zur Verfügung. Der Minister gestattete in einem am 19. Februar 1912 (also bereits nach seinem Rücktritt) geschriebenen Privatbrief, daß in die Öffentlichkeit etwa folgende Mitteilung gelangen dürfe:

»Ich sei nach meinem Geburtsort (Schillingsfürst) Bamberger Diözesan und stehe deshalb zum hohen und hehren Dome in Bamberg in einer gewissen persönlichen Beziehung. Aus diesem Grunde, dann im Hinblick auf das bis in die Knabenzeit zurückreichende freundschaftliche Verhältnis, in dem ich zu Ihrem hochw. Herrn Oberhirten stehe und in dankbarer Erinnerung an die großen Verdienste, die sich Herr Domdekan Dr. Schädler als langjähriger Kultusreferent um das Ressort des Kultusministeriums erworben habe, sei es mir eine besondere Freude gewesen, die Rückerwerbung der Kreuzigungsgruppe für den Dom in Bamberg noch vor meinem Rücktritte in die Wege zu leiten und eine meiner persönlichen Verfügung unterliegende Summe zur Dekkung der größeren Hälfte des Erwerbspreises zu bestimmen. Die kleinere Hälfte werde aus Staatsmitteln Deckung finden.«

Und so kam es auch. Bereits unterm 30. März 1912 wies der neue Kultusminister Dr. von Knilling den Rest von 3910 M. aus der budgetmäßigen Position »zur Erhaltung kirchlicher und anderer Kunst- und Geschichtsdenkmale des Landes« dem Domkapitel zu. Es war also der volle Preis von 8910 M. erlegt. Die weiteren Kosten für Neufassung und Wiederaufstellung der Kreuzigungsgruppe sollten dem Metropolitankapitel zur Last fallen. Da verging freilich noch manches Jahr, bis die hiezu erforderlichen Mittel vorhanden waren. Zunächst wurde als Aufstellungsplatz endgültig der Altar im Westchor (Peterschor) bestimmt; war er doch der armseligste unter den bei der unglücklichen Restauration in den Dom versetzten sog. »romanischen« Altären. Auf nüchterner, steinerner Mensa erhob sich ein gleichfalls steinener Aufsatz mit dem einzigen Schmuck des Reliefbildes des hl. Petrus, überragt von einem steinernen Kreuz ohne Kruzifixus (!). Selbst die Altarleuchter waren aus Stein gefertigt — ein frostiger Anblick! An den vier Altarkanten strebten steinerne Kandelaber empor; tüchtige Steinmetzarbeiten ohne jeden künstlerischen Wert; ein störendes Beiwerk, als Ersatz aufgestellt für die ehemaligen bronzenen Kandelaber, die dem Gewichte nach verkauft worden waren. Der K. Professor und Konservator Jakob Angermair hat sich der verdienstvollen Aufgabe unterzogen, die Pläne für den neuen, hölzernen, im Barockstil ausgeführten Altaraufsatz zu fertigen, auf dem die Kreuzigungsgruppe nunmehr sich erhebt. Bamberger Meister (Bildhauer Speth und Kunstmaler Riedhammer) haben die Re-



KOPF MARIÄ AUS DER KREUZIGUNGSGRUPPE VON GLESECKER IM DOM ZU BAMBERG

Text S. 44—50

stauration, deren Gesamtkosten sich auf 3048 M. beziffern, in recht gelungener Weise ausgeführt. Am 23. Dezember 1916 konnte der Altaraufsatz mit dem Kreuz aufgestellt werden, am 2. Februar 1917 folgten endlich auch die drei Nebenfiguren nach.

So hat denn der alte Kaiserdom ein altes hochbedeutsames Kunstwerk zurückerhalten, das ihm zur wesentlichen Zierde gereicht. Am mächtigsten und ergreifendsten wirkt die Darstellung der Schmerzensmutter. Das wunderbar durchgeistigte Antlitz, das in der ganzen Haltung sich bekundende Seelenleid sprechen beredt und unmittelbar zum Beschauer. Der Heiland zeigt eine erhabene Größe, ist weniger als Schmerzensmann, denn als waltender Gottessohn aufgefaßt. Nur erscheint die Muskulatur etwas zu massig entwickelt; auch hier ist das Haupt recht wirkungsvoll durchgeführt. Bei St. Johannes hat der Künstler allerdings der Manier seiner Zeit bedeutende Zugeständnisse gemacht; doch ist der Gesichtsausdruck ergreifend. Die schwächste der Figuren endlich ist Magdalena, die etwas oberflächlich aufgefaßt und durchgeführt ist. Man könnte auf die Vermutung kommen, daß sie nicht vom Meister selber gefertigt wurde. Die Wirkung ist eine mächtige und niemand vermißt den früheren Altaraufsatz mit seinen platten Zutaten. Man hat den Eindruck, als ob diese Kreuzigungsgruppe eben immer schon dagestanden sei. Der Bericht über die Einweihung des St. Heinrichdomes erzählt uns ja auch[1]):

»Den westlichen Altar, der in dieser Kirche der vorzüglichste und Hauptaltar ist, konsekrierte der ehrwürdige Eberhard, der erste Bischof jenes Stuhles, zu Ehren der heiligen und unteilbaren Dreifaltigkeit und des heiligen und siegreichsten Kreuzes und zur Ehre der hh. Apostel Petrus und Paulus.«

Also ist die Kreuzigungsgruppe ganz an ihrem rechtmäßigen Platz, mag sie auch ehedem im Ostchor sich befunden haben. Freilich enthält nunmehr der Westchor keinerlei Hinweis mehr darauf, daß er dem hl. Petrus geweiht ist. Hier wird wohl noch die Zukunft ergänzend abhelfen müssen.

Bamberg. Dr. Senger, Dompropst und Weihbischof

[1]) Siehe bei Looshoen, Geschichte des Bistums Bamberg. I. Bd., S. 186.

TIZIANS VESPERBILD IN DER ACADEMIA DELLE BELLE ARTI IN VENEDIG

Von Prof. A. MÜLLER

Gegenstand der Darstellung ist der tote Heiland auf dem Schoße seiner Mutter, das gewöhnliche Vesperbild (Abb. S. 51). Doch dieses Bild ist in mehrfachem Sinne gerade Tizians Vesperbild zu nennen, und zwar zunächst insofern es sein letztes Werk ist. Am späten Abend seines Lebens hat er es gemalt; der Tod ereilte ihn darüber und er ließ es unvollendet zurück. Der jüngere Palma hat es fertiggestellt. Doch auch der Idee nach ist es Tizians Vesperbild. Der Meister hatte sich in der Kirche der Frari, die mit zwei seiner bedeutendsten Werke, der Assunta und der Madonna des Hauses Pesaro, geschmückt war, seine Grabstätte ausgesucht. Dafür hatten sich die Mönche ein Vesperbild von ihm ausbedungen. Tizian hat dieses Bild zu seinem eigenen Vesperbilde gestaltet. Die beiden Umstände, daß es ein Entgelt sein sollte für seine Grabstätte, und daß er selbst in so außergewöhnlich hohem Alter stand, legten es dem Meister nahe, seine Todesahnungen und Todesbetrachtungen auf die Leinwand zu bringen.

Daß er nicht bloß den historischen Vorgang der frommen Betrachtung des Beschauers darbieten wollte, liegt in allen Einzelheiten des Bildes ausgedrückt. Maria sitzt nämlich nicht auf dem Kalvarienberge unter dem Kreuze, sondern in einer zu diesem Zwecke besonders hergerichteten Nische, die aus großen Steinen aufgebaut ist. Rufen schon die einfachen aber großen Verhältnisse, in denen sie aufgeführt ist, eine ernste Stimmung hervor, so wird diese noch erhöht durch die graue Farbe des Steins mit ihren großen und tiefen Schatten, die durch das Dämmerlicht veranlaßt werden, welches über die ganze Szenerie ausgegossen ist. In der Wölbung der Nische ist als Relief das alte Sinnbild der sich selbst verzehrenden Liebe Christi angebracht, der Pelikan, der seine Jungen mit dem eigenen Blute nährt. Rechts und links neben der Nische stehen zwei große Marmorstandbilder, Moses und die hellespontische Sibylle. Moses, der Befreier Israels aus der ägyptischen Knechtschaft, ist ein Vorbild des Erlösers, der uns aus der Knechtschaft der Sünde, alles Niedrigen und Gemeinen befreite. Die Sibylle ist als Seitenstück zu Moses deshalb angebracht, weil sie sagte, sie wolle »den großen Sohn des



TIZIAN VESPERBILD

Text S. 50—52

Ewigen besingen, welcher der Menschheit die Pfade zum Himmel zeige, dem diese aber dafür das Haupt mit spitzen Dornen umwinden werde«. Dieselbe Sibylle hat das Kreuz gepriesen, »an dem Gott hängen werde, das aber auch als Zeichen des Richters einst am Himmel erstrahlen werde«.

So erscheint der Hintergrund wie ein großer Votivaltar, dazu bestimmt, durch Betrachtung des toten Heilandes zur rechten Auffassung vom eigenen Tode zu gelangen.

Als Hauptgegenstand der Darstellung nimmt der Leichnam Christi die Mitte des Bildes ein. Mit unvergleichlicher Meisterschaft, ähnlich wie bei der Marmorgruppe Michelangelos in St. Peter in Rom, sind die großen Linien des Körpers geführt. Wie ausgegossen ruht er auf dem Schoße der Mutter. Der schmerzvolle Ausdruck seines Antlitzes ist durch den Tod gemildert. Er hat ausgelitten, der Friede nach überstandenem Kampfe prägt sich in allen Linien der Muskulatur aus.

Noch bewunderungswerter als die Zeichnung ist dabei Licht und Farbe. Auf diesem seinem letzten Bilde zeigt sich Tizian hierin noch einmal als den unübertroffenen und unübertrefflichen Meister. Entsprechend dem Gegenstande und der eigenen Seelenstimmung hat Tizian das ganze Bild in tiefem Dämmerlicht gehalten. Auf diese Weise sind die Nebendinge dem Auge entzogen, damit der betrachtende Geist bei den Hauptpersonen gesammelt bleibt. Diese treten in dem silberigen Glanze hervor, mit dem bei der Dämmerung die helleren Gegenstände sich von ihrer dunkleren Umgebung abzuheben pflegen. Das ist in besonders hohem Maße bei dem toten Körper Christi der Fall. Ein

eigentümlich milder Glanz geht von ihm aus, ein Sinnbild der trost- und hoffnungsvollen Auffassung vom Tode, die der Erlöser der Menschheit gebracht hat. Auf diese hinzuweisen war offenbar die Absicht des Künstlers. Aus dieser Absicht erklärt sich die Art, wie er Maria dargestellt hat. Sie ist zwar voll Leid, und Tränen fließen aus ihren schmerzerfüllten Augen. Dennoch erscheint sie hauptsächlich als Heilsvermittlerin, nicht als Mutter, denn sie beugt sich nicht zu ihrem toten Kinde nieder oder drückt es an die Brust, sondern sie hält, aufrecht sitzend und mit der einen Hand das Haupt, mit der anderen die rechte Hand Christi stützend, den Leichnam etwas von sich ab, als wollte sie ihn der Welt als Gegenstand trostbringender Betrachtung darbieten.

An die Welt der Beschauer wendet sich Magdalena, die an der rechten Seite Marias ihren Platz hat. Hastigen Schrittes, mit aufgelöstem, fliegendem Haare und flatterndem Gewande scheint sie dem Beschauer des Bildes entgegenzueilen. In ihrem Antlitze spiegeln sich Schmerz und Unwille. Ihre hoch erhobene Rechte und ihr halb geöffneter Mund deuten darauf hin, daß sie die Welt des Gottesmordes anklagen will, während sie mit der Linken auf den Heiland hinweist und dadurch zugleich die Welt einladet, gleich ihr selbst bei Christus Vergebung und Trost zu suchen.

Diesem Rufe folgt der Greis auf der anderen Seite des Bildes. In seinen Zügen kann man den alten Tizian selbst wiedererkennen. Ehrfurchtsvoll naht er sich dem heiligen Leichnam. Er ist schwach, wohl selbst dem Tode nahe; denn er ist tief gebückt und hält sich offenbar nur mit Mühe noch einigermaßen aufrecht. Mit einem Blicke inniger Liebe und zuversichtlicher Hoffnung schaut er auf den toten Erlöser, dessen linken Arm er mit beiden Händen umfaßt. Während sein irdisches Leben dahinsinkt, flammt in seinen Augen, die an Christus haften, ein neues Leben auf. Das Irdische hat er abgestreift; er hat nur noch einen Mantel, um seine Blöße zu bedecken, und auch dieser entfällt ihm. Ein kleiner Engel auf der anderen Seite des Bildes, der den Blick auf ihn richtet, versenkt einen Beutel mit Geld in die Tiefe. Ein anderer dagegen, der über ihm schwebt, hält eine brennende Fackel, das Sinnbild des Glaubens, empor. Das Ideal der Schönheit, so will uns Tizian sagen, dem er in seinem Leben gedient hatte, hat seinen letzten Grund in Gott und ist im menschgewordenen Gottessohn uns nahegebracht. Wie hat er einst die irdische Schönheit geliebt und sie dargestellt in seinen unvergleichlichen Frauengestalten! Doch jetzt umfaßt er in Glauben und Vertrauen Gott als den Urquell aller Schönheit. Wenn nun auch bald im Tode für ihn alle vergängliche schöne Form dahinschwindet, so bleibt seinem unsterblichen Geiste doch deren innerster Gehalt, die Schönheit selber, die nie untergehen kann. Tizian umfaßt deshalb, da er von der Erde scheidet, den toten Gottessohn und heftet auf ihn, der auferstehen wird, seinen hoffnungsseligen Blick, dessen Lebhaftigkeit schon den Beginn eines neuen Lebens, des seligen Genusses der unendlichen Schönheit ankündet, während die antike Kunst, die den Meister einst so begeisterte, dargestellt durch das antike Bauwerk, nur noch den Hintergrund füllt. Diese Selbstdarstellung Tizians erinnert lebhaft an die Apostel auf seinem größten Meisterwerke, der Assunta. Auf diesem seinem letzten Bilde erscheint uns Tizian selber wie einer dieser Apostel, aber als ein solcher, der seine Sehnsucht nach der ewigen Schönheit bald erfüllt sehen wird. Tizian spricht in diesem Bilde denselben Gedanken aus, den der Dichter in die Worte kleidet:

Amico, io vivendo cercava conforto nel monte Parnasso,
Tu, meglio consigliato, cercalo nel Calvario![1])

Es ist ein herrlicher Scheidegruß des erhabenen Meisters, worin er uns den Weg zur höchsten Schönheit zeigt: Tizians Vesperbild.

BANKDIREKTOR LUDWIG MÜNZ †

Am 5. Oktober verschied nach schwerem Leiden Herr Bankdirektor Ludwig Münz in München. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst verliert an ihm ein langjähriges Mitglied. Den Angelegenheiten der Gesellschaft trat der Verstorbene besonders nahe, als er am 18. Dezember 1913 in die Vorstandschaft gewählt wurde. Seit 3. Juli 1914 verwaltete er das Ehrenamt des Kassiers mit größter Umsicht und Hingabe. Aber auch alle anderen Angelegenheiten, welche die Vorstandschaft beschäftigten, so die schweren und sorgenvollen Fragen, vor die der Krieg die Gesellschaft stellte, erfaßte er mit Liebe und Klugheit als hochgeschätzter Mitberater und Mitarbeiter der Vorstandschaft, die ihm das wärmste Angedenken bewahren wird.

[1]) Mein Freund, ich habe im Leben neue Kraft auf dem Berge Parnassus gesucht; du, besser beraten, suche sie auf dem Kalvarienberge.

SECESSIONS- UND KRIEGSKUNST

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

Es fällt auf, wie zahlreich in neueren Secessionsausstellungen Gemälde und Graphiken mit christlichen oder, wie man hier weniger unpassend sagt: »biblischen« Stoffen auftreten. Doch nicht ein besonderes Interesse für das Auszudrückende scheint dazu zu treiben; und Kirchenbild kann wohl keines dieser Werke sein. Allein die Künstler suchen da Gelegenheiten zu eigenartigen oder eigensinnigen Gestaltungen, hauptsächlich durch das Bemühen nach heftig ausdrucksvollen Bewegungen und nach elementargeometrischen Formungen.

Die 30. Ausstellung der Berliner Secession, Frühjahr 1917, brachte abermals markante Beispiele dafür. Quadrate, Ovale und dergleichen setzen einen Holzschnitt »Kreuzigung« von O. Lange zusammen und zeigen wieder die heute beliebten dünnen Figuren. (Derselbe Künstler bringt das Motiv »An der Schleuse« zweimal: einmal mehr gezeichnet, das andere Mal mehr in farbigen Großklecksen — man erkennt das gegenwärtige Formentasten.) Zweiecke und Ovale bilden die zwei Lithographien, auf denen G. Schaffer Christus zeigt, wie er den Juden »Ein Gleichnis« vorträgt. Nicht nur kraftmeiernd, sondern auch undeutlich ist L. Corinth in seinen zwei Lithographien »Kreuztragung« (Station des »Weinet nicht...«). Das gleichfalls lithographische »Abendmahl« von W. Kohtoff würde wieder durch seine Bewegungskraft und auch durch Lichtwirkungen mit einem Streben nach Überirdischem einen höheren Rang einnehmen, litte es nicht unter Skizzenhaftigkeit der Gesichter.

Die umgekehrte Holzschnittmanier weißer Formen auf schwarzem Grund benützen E. Bernecker zu einem »Toten Christus« und andere zu weltlichen Darstellungen (Fr. Lederer »Alte Gasse«, während Dora Maetzel-Johannsen in ähnlicher Weise auf Linoleum »Die Vertriebenen« darstellt). Das Thema der Flucht nach Ägypten wird von O. Erich in farbenskizziger Weise aquarelliert und von Fr. Gartz in einem Entwurf zur Ruhe auf der Flucht mit wenigstens einiger Innigkeit gezeichnet. Eine Radierung von H. Kunz »Karfreitag« zeigt eine Art Pietà, unter einem kreuzförmigen Gestell. Etwas hieratisch, hauptsächlich mit Rot- und Grüntönen, malt M. E. Nicolas seinen Entwurf für eine dekorative Malerei »Himmelfahrt Christi«. Das Aquarell »Christus am Kreuze« von I. Hegenbarth entfernt sich von dem, was ein solches Motiv erwarten läßt, weiter als seine Zeichnung »Kain und Abel«. Die Lithographie »Verkündigung« von Marta Steinbarth gehört zwar auch zum Skizzenhaften, enthält aber leidlicher als sonst durchgeführte Physiognomien.

Das Wertvollste in dieser Gruppe bringt wohl E. Waske: von seinen Zeichnungen ist schon die »Himmelfahrt« mit kräftiger Innigkeit bewegt; aber »Der Geist Gottes über den Wassern« bedeutet einen gelungenen kühnen Versuch, ein solches übernatürliches Thema trotzdem mit natürlicher Anschaulichkeit auszugestalten.

Tief und reichlich in altgefestigtes religiöses Fühlen und Anschauen führte eine Sammlung mittelalterlicher Buchmalereien ein. Drei Perioden wurden unterschieden: eine romanische vom 11. bis 13. Jahrhundert, eine gotische vom 13. bis 14. Jahrhundert und eine vom 15., über die es hieß: »Die klassiche Zweckeinheit des romanischen Buches ist in phantasievollem Reichtum aufgelöst. Sie wiederzugewinnen ist das Ziel der neuen Kunst.«

Die I. Periode greift auch noch auf Byzantinisches zurück, samt einem armenischen Evangeliar von 1645, das in flächiger Weise eine üppige Ornamentierung zeigt. Mannigfache verschlungene Schmuckmotive bilden die Schönheit romanischer Initialen. Und wie sind aus der thüringisch-sächsischen Schule des 13. Jahrhunderts eine »Geißelung und Kreuzigung« sowie eine »Auferweckung der Toten«, mit kräftigem Gesichtsausdruck, in das Format hineinkomponiert!

Die II. Periode tritt nicht eben scharf heraus. Doch die »Geißelung Christi« eines Initials aus dem 14. Jahrhundert, zugleich kräftig und fein, war mit Recht als »höchst interessant« bezeichnet. Ein gleichzeitiges Initial (beide italienisch) stellt die Heilige Dreieinigkeit durch einen Kopf mit drei Gesichtern dar.

Die III. Periode erfreut besonders durch feinste Ornamentik — aus Italien mehr flächig, aus Frankreich mehr linear. Dazu kommt Flämisches. Hier ergreift auch der großartig komponierte Engel mit Monstranz und Stifterbild; ein schreibender Sankt Lukas tritt kräftig hervor; und landschaftlich perspektivische Kunst erscheint nicht nur in einer flämischen Madonna mit Kind und einem ebensolchen Sankt Antonius, sondern auch in einem süddeutschen Sankt Bartholomäus, der freilich erst um 1520 angesetzt ist.

Die sonstigen »retrospektiven« Interessen der Secession wurden diesmal vertreten durch einen Uhde (Pastell »Gang nach Emmaus«), durch einige Spitzweg sowie durch etliche Studien usw. v. Marées, unter denen die Rötelzeichnung eines Entwurfes für das Gemälde »Goldenes Zeitalter I« genannt sei — Typus eines fernhin suchenden Kunstringens!

Jene Vorliebe für heftig ausdrucksvolle Bewegungen von Figuren kehrt in weltlichen Kompositionen wieder. Man sehe etwa G. v. Finetti, der dem »Carmen«-Thema eine Folge von 12 Radierungen widmet — wie denn jetzt überhaupt die graphischen »Folgen« beliebt werden. Im übrigen gibt es hier wohl das Beste der Ausstellung, auch abgesehen von prächtigen Nachlaßstücken des Fr. Boehle. Besonders E. Büttner und H. Krayn treten hervor, jener mehr mit lyrischem Gehalt, dieser mehr mit Charakterisierungs- oder gar Karikierungskunst, wie sie besonders (neben Porträtzeichnungen) seine Lithographien »Die Krüppelstadt«, »Lügennest« und »Trübe Botschaft« (betende Juden) zeigen. Büttner wendet seine phantasievolle Gestaltungskraft an Stoffe wie die vier Jahreszeiten (in Stickerei ausgeführt von Elsa Hoffmann, beim Winter mit einer Madonna in Strahlen) oder wie »Dr. Faust« oder »Der Dichter« (meist Radierungen). Auch A. Schinnerer geht mit seinen Handzeichnungen in Phantasiehöhen, z. B. mit zwei von mehreren, »Das geträumte Paar« betitelten Blättern.

Phantastisch-kräftige Kompositionen sind auch die Zeichnungen von M. Zeller. Dem Thema »Mutter und Kind« bringt E. Kuithan zwei Zeichnungen dar; und gleichzeitig waren von ihm bei Schulte mehrere Gemälde zu sehen, stark symbolisierend, voran ein »Sonnenuntergang«. Hier und jetzt überhaupt wird ebenso gerne nach einheitlicher Formenstimmung wie seinerzeit nach Einzelausführung gestrebt. Viel Geschicklichkeit und Anmut entfalten darin Zeichnungen von P. Scheurich, beispielsweise mit einem »Pastorale«. Ein sinniges »Erwachen« lithographiert G. Gelbke; und das Temperabild »Die Erschaffung der Tiere« von G. Klapper ist eine gut angelegte Skizze; auch zwei »Urwelt«-Pastelle von W. Doms fallen auf. Die wuchtige Formengröße von A. Egger-Lienz wird uns durch die Hauptfigur (Tempera) seines »Bauernaufstandes« in Erinnerung gebracht.

Jene »Folgen« sind gewöhnlich Illustrationen zu Dichterwerken, bald mehr buchmäßig, bald mehr eigenständig. So illustriert H. Steiner-Prag mit Lithographien, die von Biedermeierzeit sprechen, eine Dich-

tung »Der Golem«. Mit einzelnem illustriert M. Schenke in einer Radierung »Hoffmann's Erzählungen« und O. A. Schiffer zeichnend eine »Jagd nach Liebe«. An Reihen von Kriegszeichnungen wie z. B. von C. Kröner ist erst recht kein Mangel.

An Kompositionen grenzen auch manche Porträts. So eine lithographierte »Frigga« von H. Thoma. Im übrigen gab es mancherlei beachtenswerte Bildnisse, am beachtenswertesten vielleicht ein radiertes von H. Reifferscheid, wenigstens für einen »älteren« Geschmack (auch seine Landschaftsradierung »An Hölderlin« ist ein würdiges Werk). Sonst stehen etwa die pastellierten Kinderbildnisse von H. Linde-Walther voran. E. Oppler und E. Spiro sind hier längst beliebt; hinzukommen W. Plünnecke und besonders mehrere Bildnislithographien von R. Scholtz. Ebensolche von Charl. Berend stellen mit flottem Geschick verschiedene Bühnengrößen dar.

Die Landschaft erfuhr diesmal kaum etwas Neues. Doch reiht sich jetzt an die fast immer noch gestaltkräftiger werdenden Stadtbilder-Radierungen von P. Paeschke die Holzschnittfolge »Deutsche Städte« von H. Rath an. Die landschaftliche Tiermalerei hat A. Waldschmidt ein bemerkenswertes Gemälde »Pflüger mit Kind« zu verdanken und R. Eschke einige Pastelle von Ziegen aus dem Harz. Die jetzt eigens beliebte Strahlensonne kommt auf einer Landschaftsradierung von G. Fritz, und die Java-Mode wird in Pinzelzeichnungen von M. Fleischer fortgesetzt.

An Farbenphantasien und -kunststückchen fehlte es natürlich auch nicht. Was wir »Schwellfarben« nannten, kehrt samt »Schwellschatten« zum Teil bei B. Krauskopf wieder. Dazu koloristische Phantasien von A. Dix, farbskizzige von H. Gerson und (in einem Pastell »Blick auf das Marmara-Meer«) von Fr. Heckendorf, unter dessen landschaftlichen und figürlichen Zeichnungen usw. der Studienkopf »Balkanmädchen« hervorsticht. Neben mehreren Pastellen und Tuschzeichnungen von L. Ury fallen Aquarelle von H. L. Katz durch eine Erinnerung an Kokoschka auf. Wer davon wieder einen Sprung zu älterer Weise machen will, kann auch diesmal an den Landschaftsradierungen von Ph Franck eine Freude haben. In Tempera malt Kriegsbilder Fr. Markau.

Wahrend diesmal die meiste Malerei der Secessionisten nach Düsseldorf gewandert sein dürfte, herrschte in Berlin die Graphik vor. Einer hob sie sogar zur Höhe des Kupferstiches hinauf: E. Büttner mit zwei Bildnissen, die wieder zeigen, welche zeichnerische und doch zugleich luministische Kraft in dieser Meistergattung auch für heutigen Geschmack entfaltet werden kann. Im Holzschnitt ragen noch Ilse Schütze-Schur (mit einem Mutterbild) und Fr. Lederer (mit mancherlei Farben- und Lichtformen) hervor, in der Radierung I. Budko (mit einer Gruppe kleiner Blätter Passah-Erzählungen) und M. Schenke, in der Lithographie H. Struck (dessen »Kriegsgefangene« in einer, auch anthropologisch interessierten Veröffentlichung kommen). Die Radierungen der I Wolfthorn muten auch diesmal wieder sympathisch an, trotz ungünstigen Platzes und ungenügender Verzeichnung im Katalog; und daß O. Greiner ein Schöpfer kräftigster Formen war (nach anderen: ein alter Akademiker), zeigte seine diesmalige Sammlung von Zeichnungen usw. in reichhaltiger Weise. Auch aus dem Nachlaß A. Weisgerber kamen noch Zeichnungen.

Die Architektur fehlt auf den Secessionsausstellungen stets so gut wie ganz, abgesehen etwa von Architekturbildern wie der Zeichnung »Aus Pfalzburg« von P. Bach.

In der Plastik ist auch diesmal manches kaum mehr als Formenspielkunst, wie z. B. die »Tragische Gruppe« von H. Garbe, oder direkte Geschmacklosigkeit wie die farbige Terrakotta »Mutter und Kind« von F Kupsch. Am günstigsten steht es noch mit Porträtbüsten, diesmal besonders von H. Lederer, M. Lubalski und M. Müller. Die »Studie zur gefesselten Barbarin« von A. Oppler erinnert, zu ihrem Vorteil oder auch Nachteil, an Ähnliches von Boeltzig. Bei Fr. Metzner stört wieder Gewaltsames (besonders »Weiblicher Kopf«). Viel Wollen und speziell Einfachheitsstreben steckt in der »Deutschen Volkskraft« von E. Wenck. Dem Holzmaterial gehört nur die »Tänzerin« von Käte Ohmann an.

Kriegsbilder kamen außer Erwähntem nicht viel. Am besten vielleicht von I. Steinhardt, unter dessen Zeichnungen ein »Friedhof« eine eindrucksvolle Elendstimmung bietet. Dazu Temperabilder von Fr. Markau (»Massengrab« u a.) sowie Zeichnungen von C. Kröner. L. Dettmann erscheint mit Zeichnungen von der Westfront nicht auf seiner erreichten Höhe, steigert sie jedoch in einer abermals überraschenden Weise anderswo.

Wir meinen die **Ausstellung Deutscher, Österreichisch-Ungarischer und Bulgarischer Kriegsbilder**, Mai-Juni 1917, veranstaltet von der Kgl. Akademie der Künste Berlin, die »erste selbstandige gemeinsame Ausstellung von Werken der Kriegsmaler der verbündeten Mächte«. Man weiß kaum, welchen von den vielen hier ausgestellten Werken — meist Zeichnungen — des Dettmann man den Vorzug geben soll. Vielleicht dem Oelbild »Ansprache«. Mag auch eine Stimme recht haben, die darin ein unerfülltes Streben nach Monumentalität sah, so ist doch jedenfalls die individuelle Durcharbeitung der Gesichter ein gerade gegenwärtig auszeichnendes Verdienst. Dann sein »Abendmahl der schweren Minenwerfer in der Kirche von Audignycourt«, seine »Graber im Frühling«, seine »Vergessenen«, »Das Sterben«, »Die Kompagnie an der zerschossenen Kirche«, »Der Altar in der Höhle«, die sterbenden »Pferde« und »Das weiße Pferd« ... es ist, als stünden wir vor einer neuen Art tragischer Kunst überhaupt. (Schluß folgt)

MÜNCHENER PLAKATWETTBEWERB

Im Juni wurde in München ein Wettbewerb veranstaltet, dessen Ergebnisse alsdann der Öffentlichkeit vorgeführt wurden. Der Zweck des Wettbewerbes war die Erlangung von Entwürfen für ein Plakat des im August stattfindenden Opfertages. Trotz der Kürze der den Bewerblustigen gelassenen Frist — kaum drei Wochen — war die Beteiligung doch außerordentlich stark. Mehr als 200 Entwürfe waren eingereicht, und so entsprach das Resultat quantitativ weitgehenden Erwartungen. Was indes die Qualität betraf, so bewies sie, zum Teil äußerlich, namentlich aber innerlich, daß gut Ding Weile haben will. Inbesondere inhaltlich war die erdrückende Mehrzahl der Entwürfe durchaus seicht und uninteressant. Die technischen Anforderungen des modernen Plakates waren im ganzen genügend erfüllt. Der notwendigen Großflächigkeit und Einfachheit der Zeichnung, der Fernwirkung kräftiger Farbe war in den meisten Fällen Rechnung getragen. Allerdings fehlte es auch nicht an Entwürfen, welche selbst diese einfachen und, wie man glauben sollte, allgemein geläufigen Gebote außer acht ließen, allzu sehr ins Kleine gingen. So z B. ein Entwurf mit der naturalistischen Darstellung sehr vieler Darlehenskassenscheine. Andere gaben Tafelgemälde, wie z. B. ein Blatt mit einer Frau und einem Kinde, die zwischen Getreidefeldern spazieren gingen. Was übrigens diese Darstellung mit dem Opfertage zu tun hatte, dürfte schwer zu sagen sein. Sie war aber in dieser Beziehung nicht die einzige. Die große Menge

jedoch wußte dies zu vermeiden und deutete die Absicht des Plakates hinlänglich an. Doch tat sie dies zu allermeist in höchst oberflächlicher Art. Die größte Rolle spielten abgebrauchte Allegorien, allgemeine Phrasen vom Schwerte, vom Pelikan mit seinen Jungen, vom Golde, das aus der Höhe herniederregnete oder im Haufen dalag, von opfernden Kindern und armen Frauen. Man sah auch kämpfende Soldaten, als hätten diese das Geld und die Wertgegenstände zu opfern und nicht vielmehr entgegenzunehmen. So ging es fort bis hinab zur törichten Spaßmacherei. Ausgenommen waren nur wenige Blätter, die wirklich künstlerischen und gedanklichen Wert besaßen, wenn auch eigentlich keines dabei war, das allen Ansprüchen und der Rücksicht auf alle Volksklassen genügt hätte. Klare Schönheit zeichnete jenen Entwurf aus, der das Kennwort »Sonne der Wohltätigkeit« trug. Das Blatt zeigte in Braun mit Gold einen von Strahlen umgebenen antiken Altar, sowie Umrahmung mit einem Lorbeerkranze. Mosaikartig in Gold und Schwarz war der Entwurf »Pro Patria«. Das Blatt »Dornen« brachte einen mit Engelfiguren geschmückten kleinen Steinaltar, über ihm schwebte das von einer Dornenkrone umgebene Rote Kreuz. Der Entwurf »Phönix« wies diesen Märchenvogel, der nur aus Flammen neu belebt emporsteigt, die Farbengebung war Schwarz, Rot, Weiß und Gold. Sehr hübsch und volkstümlich in Zeichnung, Farbe und Auffassung war das Blatt »Patrona Bavariae« mit der lieblichen Gestalt der Himmelskönigin. — Außer den Entwürfen für das Plakat sah man auch solche für ein Opfertag-Erinnerungszeichen: Medaillen, Anhänger, Broschen, Nadeln u. dgl. Manches Hübsche wurde geboten, aber eine tiefere Lösung der kunstgewerblichen Aufgabe war nicht erreicht worden.

Doering

KUNSTAUSSTELLUNG BADEN-BADEN

Ein allgemeiner Überblick über den Bestand der diesjährigen Badener Ausstellung läßt mit Befriedigung erkennen, daß der Durchschnitt der Ausstellung sich um ein Betrachtliches gehoben hat. Der Berichterstatter stellt dies um so lieber fest, als gerade die Ausstellungen der letzten Jahre jeden kritisch Betrachtenden mit großer Sorge um die Zukunft der Ausstellung in Baden-Baden erfüllten, die, ware man den Weg allzu großer Duldsamkeit in der Jurierung weitergegangen, ihren Platz unter den großen repräsentativen deutschen Ausstellungen verloren hätte.

Man bewegt sich zwar immer noch auf einem mittleren Durchschnitt, aber es fehlt doch wenigstens jene nicht geringe Menge von Kunstwerken seichtester Machart, die jeden gerade in dieser Zeit deutscher Vertiefung mit starkem Widerwillen erfüllen mußten. Bleibe man in der Ausscheidung minderwertiger Stücke auf dem neu beschrittenen Weg und wage andererseits etwas mehr in der Zulassung ehrlichen neuen Kunstwollens, so wird das Ergebnis in den kommenden Jahren befriedigender und die Ausstellung wieder eine geschlossene Deutsche Kunstausstellung sein.

Die beiden Sonderausstellungen zeigten, bis zu welchem Grad von »Unabhängigkeit« die Jury in der Wahl der Künstler gegangen ist: neben Hans Adolf Bühler, einen Künstler von größtenZielen,stellte man die zerrissene und technisch geradezu rohe Malerei des Straßburgers Heinrich Beecke. Beeckes Pinsel arbeitet mit einer nüchtern-realistischen Härte, die er in den besseren Arbeiten, einigen Bildnissen, in bedeutende Abhängigkeit von altdeutschen Vorbildern bringt. Im Gegenständlichen ist er mehr als arm.

Eine pietätvolle Vertretung hat Gustav Schönleber † erfahren, für dessen bedeutende Landschaftsschilderung ein paar kleine Stücke seiner besten Zeit zeugen. Thoma, Trübner und Dill dürfen daneben nicht fehlen; bemerkenswert ist, daß heuer nicht die ersten, leicht erhältlichen Bilder dieser Meister ausgestellt wurden, sondern daß man auch bei ihnen bemüht war, Seltenes zu zeigen. Von den Jungen wären zu nennen: Erwin Pfefferle, dessen Koloristik merkliche Fortschritte macht, Eugen Segewitz, der mit kultivierten Stilleben vertreten ist, Otto Graf und Hermann Goebel. Von besonderem Interesse für die Freunde kirchlicher Kunst dürfte ein großer Bonifatius-Zyklus des Münchners Albert Henselmann sein; er gibt großflächige Entwürfe, die in der Größe des Ausdrucks sehr beachtenswert, jedoch kompositionell nur Versuche sind.

Die graphische Abteilung bringt viel Gutes von Greinert †, Oskar Graf, Hans Meid, Orlik u. a. Hervorgehoben zu werden verdient die strenge Radierung Artur Riedels, die technisch fein ausgearbeiteten Lithographien von Amandus Goetzell zu den »Nachtwachen des Bonaventura«. Alle überragt die Reihe wunderbar inniger, zarter Radierungen »Aus dem Nachtigallenlied« von Hans Adolf Bühler.

Der plastischen Werke sind heuer so viele, daß ihre günstige Aufstellung unter den ungünstigen Raumverhältnissen leiden mußte. Neben Tuaillon, Behn, Habicht, Hoetger erwähnen wir den Tierplastiker Willy Zügel und die Plaketten P. P. Pfeiffers.

H. L. M.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Maler Ludwig Glötzle veranstaltete vom 15. September bis nach Mitte Oktober in den Räumen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (München, Karlstr. 6) eine umfangreiche, wirksame Ausstellung einer Anzahl seiner Werke. Eine Besprechung dieser Arbeiten an Hand von Abbildungen wird noch folgen.

Im Kunstverein München zeigte Bildhauer Franz Drexler eine größere Anzahl von ausgeführten Werken und Entwürfen, die ein gutes Bild seines mannigfaltigen Schaffens boten. Über den Künstler berichteten wir in der letzten Nummer des vorigen Jahrganges.

Im Schaufenster der D. Gesellschaft für christliche Kunst waren Mitte Oktober zwei tüchtige Schöpfungen der kirchlichen Goldschmiedekunst zu sehen, nämlich eine Monstranz für Dommelstadl bei Passau (Niederbayern), entworfen von Architekt Michael Kurz (Augsburg-Göggingen) und ausgeführt von Jakob Rehle in Augsburg, sodann ein Kelch von Joseph Seitz (München), den Herr Pfarrer Heumann in Elbersroth fertigen ließ.

Zum Wettbewerb für die Ausmalung der St. Maximilianskirche in München sind 39 Entwürfe eingelaufen. Ein genauer Bericht wird seinerzeit erstattet.

Frau Prinzessin Franz von Bayern beschäftigt sich seit Kriegsbeginn mit Bildhauerarbeiten, die einen gesunden Blick für die Erfordernisse der Kunst verraten. Es entstanden so die drei Büsten der Prinzenkinder, die z. Zt. in der Nymphenburger Porzellanmanufaktur geformt werden, und auf Aufforderung hin für den Kinderhilfstag eine mit Liebe gearbeitete Plakette eines Putto mit Füllhorn, die Ferdinand von Miller in Eisen goß und die zum genannten wohltätigen Zweck dem Verkauf unterstellt wurde. Frau Prinzessin Franz legte die Grundlage zu ihrem Können im Bildhaueratelier von Frau von Bary.

BÜCHERSCHAU

Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. X. Band 1916/17, H. 1/2. Preis M. 12.— Verlag von Georg D. W. Callwey, München.

Das offizielle Organ des Bayer. Vereines der Kunstfreunde (Museumsvereins) und der Münchener Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft enthält außer den üblichen Berichten über die Münchener Staatssammlungen — von denen auf die Nachrichten über die Neuerwerbungen des Bayer. Nationalmuseums verwiesen sei — drei gutillustrierte Aufsätze von allgemein künstlerischem und kunstwissenschaftlichem Interesse. An der Spitze steht des jungen Münchener Privatdozenten Paul Frankl Abhandlung über »Sustris und die Münchener Michaelskirche«, auf die ich am Schlusse noch zurückkomme. Adolf Feulner setzt seine Untersuchungen über Freskomalereien, die sich diesmal eingehend mit Wandbildern in Süddeutschland befassen, fort. Der Verfasser gibt eine instruktive Übersicht über die süddeutschen Großmaler, die er nach Kunstzentren einteilt, wie sie sich von selbst aus historischen Gründen entwickeln. Da der Aufsatz das erste Kapitel eines Werkes desselben Verfassers ist, das den Titel tragen soll: »Die Zick, deutsche Maler des 18. Jahrhunderts«, wird später Gelegenheit sein, sich eingehend mit der Untersuchung zu befassen. Ad. Feulner kommt, nachdem er sich hauptsächlich mit den Freskomalern des 18. Jahrhunderts, also des Barocks, beschäftigt hat, zu dem Schlußergebnis, daß es lange Zeit dauerte, bis die Forderungen des Klassizismus auch in die konservative, kirchlich-bürgerliche Großmalerei eindrangen. Zu einer gänzlichen Anpassung ist es nie gekommen, denn mit dem Durchdringen des Klassizismus verschwand von selbst die kirchliche Freskomalerei. An dritter Stelle beendet Fritz Knapp unter der Überschrift »Würzburg und seine Sammlungen. III. Die deutsche Plastik« seine in den vorhergehenden Heften begonnenen Forschungen, zu denen ihm neben anderem vornehmlich das Luitpoldmuseum Veranlassung bot. Wenn auch Würzburg durch seine Lage im Kreuzungszentrum der verschiedenen, von Norden nach Süden, von Osten nach Westen führenden Strömungen bald hier, bald dort erfrischende Einwirkungen aufnimmt, so hat die Würzburger und mit ihr die unterfränkische Kunst nie ihren originellen Kern verloren. Sie darf daher nach Knapp nie in das Schlepptau einer anderen Schule genommen werden.

Frankls Forschung über den Baumeister der Münchener Michaelskirche beruhen auf eingehenden, mit Fleiß betriebenen Studien. Um in der verwickelten Frage, die kunsthistorisch bereits dahin entschieden worden war, daß Sustris als der Schöpfer der ganzen Michaelskirche anzusprechen sei, Aufklärung zu schaffen, greift Frankl neben der archivalischen Forschung zur Stilkritik, wodurch erstere naturgemäß ein ganz anderes Gesicht bekommt, eine Vertiefung erfährt. Aus einem Vergleich des jetzigen Planes, mit dem von Braun in Paris entdeckten Grundriß, wohin er bei Aufhebung des Jesuitenordens mit anderen architektonischen Handzeichnungen durch den Kauf des französischen Gesandten Bailli de Bréteuil in Rom wanderte, ergibt sich mit Sicherheit die Naht der beiden Bauteile. Hiernach ging der alte Bau, dessen Chor bei dem Turmeinsturz des Jahres 1590 zertrümmert war, bis einschließlich zum heutigen vorletzten Langhauspilaster. Als Ergebnis des Vergleichs von Langhaus und Chor läßt sich mit zweierlei Manieren rechnen. Den Unterschied beider Hände macht aber eine Gegeneinanderstellung der Gliederung der Decken sowie der Dekoration noch deutlicher. Wenn auch ein und derselbe Meister sehr wohl von einem Stil zum anderen übergehen kann, so lehrt die Gesamterfahrung der Kunstgeschichte doch, daß ein Meister von der strengen zur freien Richtung nicht übergeht. Frankls Untersuchung des Innenraumes überzeugt, daß an der Michaelskirche zwei Hände zu unterscheiden sind, das heißt das Langhaus nicht von Sustris stammt. Der Beweis findet seine Verstärkung, wenn man die im Innern gefundene Grenze des alten Baues hinausprojiziert, wo man am Querschiff und Chor Sustris' Hand leicht zu erkennen vermag.

Nach einer weiteren, äußerst feinsinnigen, zum Teil gewagten Beweisführung, deren andeutungsweise Wiedergabe hier zu weit führen würde, kommt der Verfasser zu Schlüssen, die sich dahin zusammenfassen lassen: Von dem ersten strengen Meister rühren an der Münchener Michaelshofkirche, dem für seine Zeit bedeutendsten kirchlichen Bauwerk Deutschlands, innen nur noch das Mittelschiff ohne die Orgelempore, außen die Sargmauern der Langseiten, das Dach und von der Front nur die oberen Geschosse her. Zwischen die Arbeiten in der Residenz fällt Sustris' erster Beitrag zur Michaelskirche, für deren Fassade er vielleicht schon 1584 die Michaelskirche zeichnete. Dann, 1589, während wahrscheinlich noch am Muschelbrunnen und im Antiquarium zu tun war, entwarf er die Portale der Kirchenfassade ohne Rücksicht auf die Achsen des Obergeschosses. 1590 übernimmt er den ganzen Kirchenbau, die Langhaus- und Frontverbreiterung, den Querschiff- und Chorneubau, Werke, in denen alles vorzüglich zusammenpaßt und in deren Reihe das einem unbekannten hypothetischen ersten Meister zugeschriebene Werk nicht paßt. Die Frage allerdings, wer dieser Meister gewesen, muß vorerst noch offen bleiben. Daß keiner von dem Dreigestirn, das außer Sustris genannt wird: Miller, Dietrich, Hiendl, der erste Architekt gewesen, dafür glaubt Dr. Frankl den Nachweis erbracht zu haben. Als feststehend dürfen wir mit dem Verfasser annehmen, daß Sustris nicht den Entwurf der Michaelskirche in ihrem ersten Baustadium von 1583 gemacht hat. W. Zils

Friedhofkunst. Herausgegeben von der Rheinischen Bauberatungsstelle in Düsseldorf. Gr. 4°, 92 S., 62 S. Abb. Verlag Ernst Wasmuth A.-G. Berlin, 1916. M. 12.—.

Dieses Werk ist im Anschlusse an eine von der Rheinischen Bauberatung veranstaltete, reichhaltige und lehrreiche Wanderausstellung herausgegeben worden. Der kurze, doch inhaltreiche, von Religiosität durchdrungene Text ist vom Geh. Baurat F. C. Heimann, Köln, verfaßt worden und behandelt die zu Gruppen zusammengefaßten Gegenstände unter den Überschriften: Alte und neue Friedhofsanlagen, Das alte und neue Friedhofsportal, Die Friedhofskapellen und Nebengebäude des Friedhofes, Das Hochkreuz und die Stationen, Das einfache Grabmal in alten Beispielen, Das einfache Grabmal in neuen Beispielen (Holz, Stein, Eisen), Reichere Grabmäler in alten Beispielen, Reichere Grabmäler in neuen Beispielen, Ehrenfriedhöfe, Grabsteine für gefallene Krieger, Kriegergedenkzeichen. Den Schluß bilden eine Denkschrift über Friedhofanlagen und Friedhofordnungen von Arch. Prof. Klotzbach und als Beispiele die Friedhofvorschriften der Städte Essen und Duisburg. Die Kenntnis des Münchener Waldfriedhofes und seiner Ordnung darf für jeden Interessenten vorausgesetzt werden. (Vgl. Pionier, V. Jahrg., Heft 1.) Den größten Raum nehmen die zahlreichen, vorzüglich gewählten Abbildungen ein. Das Werk bedeutet eine wertvolle Bereicherung unserer Literatur zu der gerade jetzt im Hinblicke auf den Krieg so bedeutungsvoll gewordenen Frage der Friedhofskunst. Dr. A. Huppertz, Köln

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München

DIE·CHRISTLICHE·KUNST

FRITZ KUNZ

XIV. JAHRGANG

1 DEZEMBER 1917

HEFT 3

OKT. 1917—SEPT. 1918

PREIS HALBJÄHRL. M 7.20

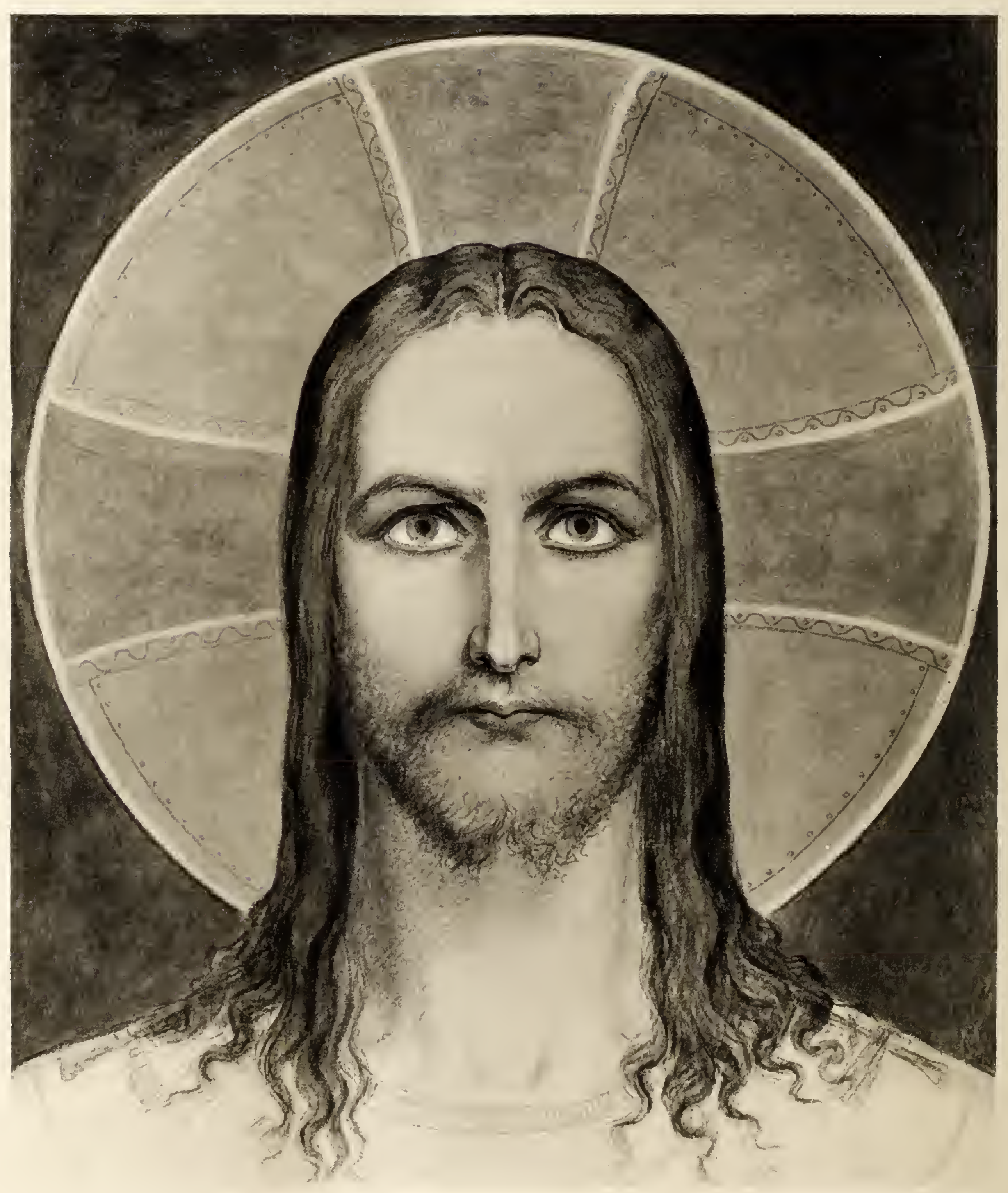
EINZELHEFTE M. 1.50

INHALT:

Joseph Guntermann. Von W. Zils. — Die Einsiedelei und Magdalenenkapelle im Kgl. Schlosspark zu Nymphenburg. Von Dr. Mitterwieser. — Die 13. Tagung für Denkmalpflege. Von Dr. O. Doering. — Secessions- u. Kriegskunst. Von Dr. H. Schmidkunz. — Wiener Kunstbrief. Von R. Riedl. — Das Ergebnis der Münchener Glaspalastausstellung. Von W. Zils. — Karlsruher Ausstellungen. Von H. L. Mayer. — Auktion der Sammlung Ludwig Lobmeyer in Wien. Von Riedl. — Vermischte Nachrichten. — Bücherschau. — 26 Abbildungen im Text. - Sonderbeilagen: Joseph Guntermann, Christuskopf und Sakramentsaltar. —

MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN KUNST·DER·KUNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS GESAMTE·KUNSTLEBEN· IN·VERBINDUNG·MIT·D·DEUTSCHEN·GESELLSCHAFT FÜR·CHRISTLICHE·KUNST·HERAUSGEGEBEN·VON·D· GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KUNST GMBH MÜNCHEN

By



JOSEPH GUNTERMANN — HAUPT DES ERLÖSERS

BRUCHSTÜCK AUS EINEM KARTON



JOSEPH GUNTERMANN — THRONENDER CHRISTUS MIT HEILIGEN UND ENGELN
Apsisbild in Meiningen v. J. 1881. Tempera. — Text S. 55

JOSEPH GUNTERMANN

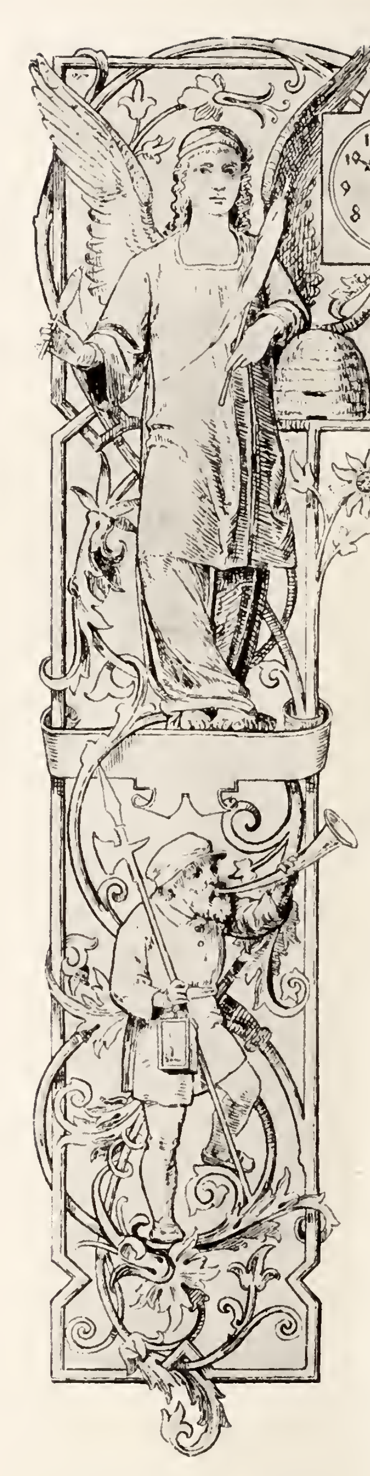
Von W. ZILS-München

(Hierzu die Abbildungen dieser Nummer)

Während man sich rein theoretisch über die Reformbedürftigkeit unserer Kunstschulen unterhält und darüber schreibt, reift still und ohne viel Aufhebens manch Talent heran, das unbeschwert von jeder akademischen Schulung seinen Künstlerweg findet, der dornig zwar und steiniger als die glatte Bahn des Akademieschülers zu einem Erfolg führt, den meist gesicherte Anerkennung zollt. Für den Tafelmaler mag der autodidaktische Weg ungeeigneter sein, für den Wandmaler jedoch, den Raumkünstler der um so sicherere, ja der einzig gangbare, fehlt doch dem Kunstschüler die Möglichkeit, sich an den Kunstakademien für dieses Fach auszubilden, fast ganz. Das Studium der Wandmalerei wird mit einigen Ausnahmen — so in Düsseldorf —, die der jüngsten Zeit angehören, kaum oder gar nicht gepflegt, so daß der zünftige Akademiker, kommt je die Gelegenheit zu ihrer Bewältigung, vor der völligen Unkenntnis in der Fresko-, Kasein- oder einer anderen haltbaren Mauermaltechnik steht. Sicherlich liegen die Gründe in unserem heutigen Schulbetrieb, ebenso sicher trägt aber auch die betrübliche Tatsache zu diesem Unterrichtsmangel bei, daß Staat und Gemeinden immer noch ungenügend leere Wandflächen zu Dekorationszwecken in größerem Umfange bereitstellen. Ansätze sind vorhanden, aber noch so gering an Zahl, daß die Wandgemälde verschwinden gegenüber der Unzahl von Tafelbildern, die Jahr für Jahr, ohne einer Bedürfnisfrage nachzukommen, aus dem Atelier in die offiziellen Kunstaustellungen und zu privaten Kunsthändlern wandern, auf daß sie bis auf wenige zurückfluten in des Meisters Werkstatt.

»Wir fühlen uns daher, sagt Moritz von Lasser[1]), der bayerischen Hauptstadt zu großem

[1]) Der neue östliche Friedhof zu München. Verlag von L. Werner 1902. S. 44.



Buchschmuck für den Norbertus-Verlag in Wien. 1891

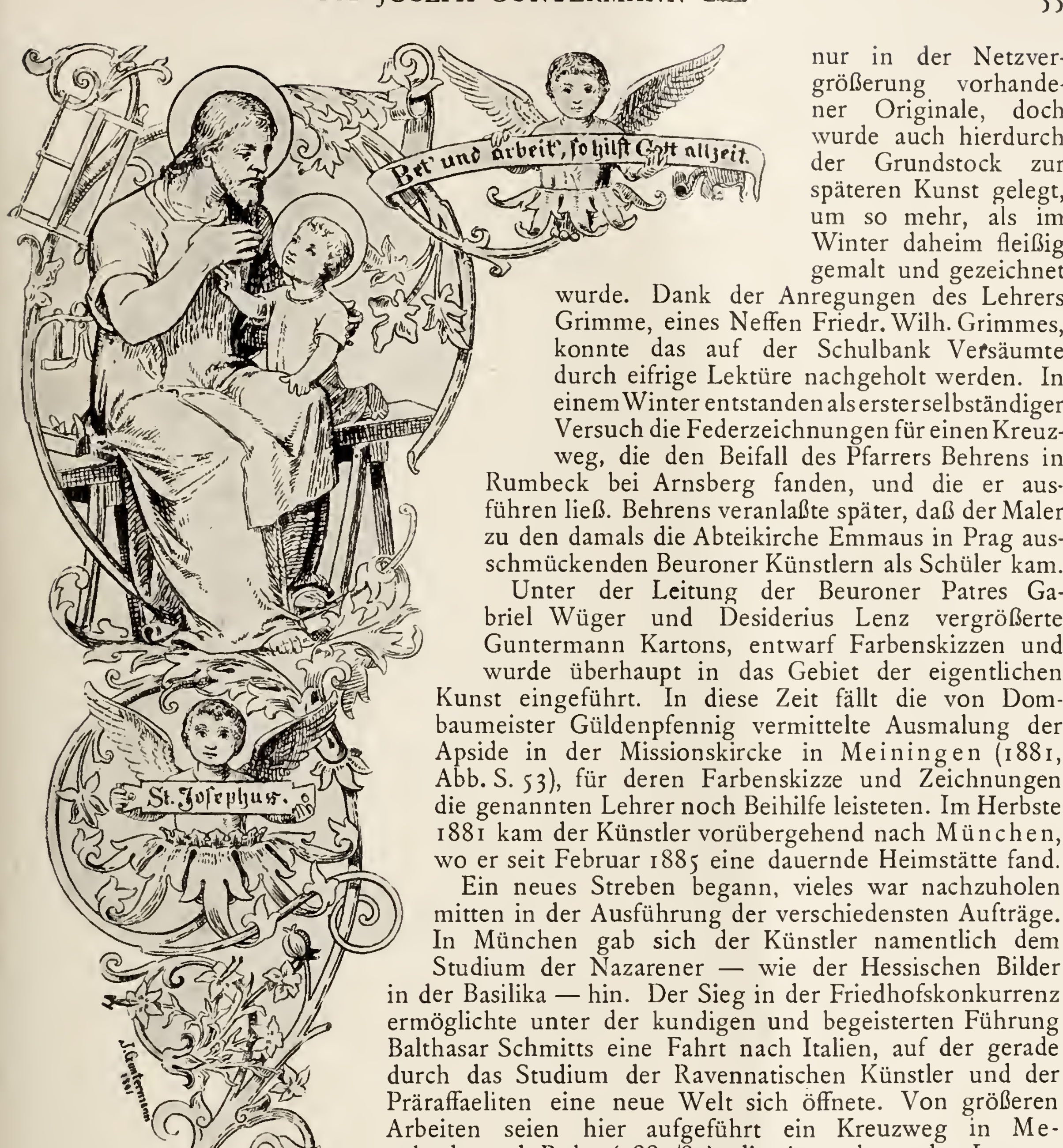
Danke verpflichtet, daß sie den Schritt unternahm, Raumkunst endlich einmal wieder zur Ehre zu bringen.« Ausgangspunkt für dieses Lob der süddeutschen Metropole war eine Konkurrenz, die der Stadtmagistrat 1896 zur Bemalung der Kuppel des neuen Ostfriedhofs ausgeschrieben hatte, bei der Joseph Guntermann nach Magistratsbeschluß den Ausführungsauftrag erhielt.

Somit war plötzlich ein Künstler in die Öffentlichkeit getreten, von dem bis dahin München recht wenig gewußt hatte, ein Meister, der sich in der Stille, weitab vom schreienden Kunstbetriebe durch das mühselige Handwerk hindurchgerungen hatte zu einem beträchtlichen künstlerischen Können. Trotz ansehnlicher Leistungen war er weiten Kreisen unbekannt geblieben, nicht wegen der geringen Güte seiner Werke, sondern aus innerer Charakterveranlagung. Ein gerader Westfale, beseelt von dem zähen Streben seiner Landsleute, Gutes zu leisten, fand er Glück und Befriedigung in seiner Kunst, ohne daß es ihm des äußeren Rahmens von Ruhm und Anerkennung bedurft hätte. »So glücklich wie ich fühlt sich keiner, — hierbei nannte Guntermann den Namen eines im Mittelpunkte des künstlerischen und gesellschaftlichen Lebens stehenden Meisters — in seiner Kunst.« Ein zweiter Satz: »Nicht nach dem, was einer treibt und schwätzt, wird ein Künstler beurteilt, sondern nach dem, was er schafft und arbeitet«, mag uns ebenfalls den Künstler charakterisieren.

Als Joseph Guntermann die Kuppel des Ostfriedhofs zur Ausschmückung erhielt[1]), stand er im 40. Lebensjahr und weilte seit 15 Jahren in München. Dem Weg, auf welchem der Künstler zu dem großen Abschnitt im Leben und Schaffen kam, auf welchem er weiter schritt bis in die jüngsten Tage, seien folgende Zeilen gewidmet:

Bei dem am 7. April 1856 im sauerländischen Dorf Assinghausen geborenen Künstler offenbarte sich früh die Freude am Schnitzeln und Zeichnen. Die freie Zeit, die der mit 15 Jahren angetretene Beruf eines Kaufmanns an den Abenden übrigließ, wurde mit Lesen und Zeichnen, wobei besonders die illustrierten Blätter Anregungen boten, verbracht, so daß die ländlichen Begriffe bald anderen Platz machten. Verschiedene Male kam Guntermann nach Berlin und später nach Dresden, wodurch sich der Gesichtskreis ebenfalls erweiterte. Nach Zurücklegung der drei Lernjahre gewann der Entschluß, Maler zu werden, festen Boden. Die Lehrjahre waren nur scheinbar verloren, denn manche Fäden waren angeknüpft worden, die sich in späterer Zeit direkt und indirekt als vorteilhaft erwiesen, so die Bekanntschaft mit dem heutigen Dompropst, Prälaten Feldkamm in Erfurt, der ein treuer Förderer und Gönner blieb. Der Plan, die Akademie in Düsseldorf zu besuchen, scheiterte an der Antwort Prof. Andr. Müllers, daß wegen Überfüllung der unteren Klassen vor einem Jahre an eine Aufnahme nicht zu denken sei. Guntermann folgte dem Rate von Gegnern der Akademie und ging zu dem tüchtigen Kirchenmaler Hoffmann in Werl. Die figürlichen Arbeiten bestanden zwar

[1]) Siehe Mappe 1906 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.



Buchschmuck für den Norbertus-Verlag in Wien. 1891

nur in der Netzvergrößerung vorhandener Originale, doch wurde auch hierdurch der Grundstock zur späteren Kunst gelegt, um so mehr, als im Winter daheim fleißig gemalt und gezeichnet wurde. Dank der Anregungen des Lehrers Grimme, eines Neffen Friedr. Wilh. Grimmes, konnte das auf der Schulbank Versäumte durch eifrige Lektüre nachgeholt werden. In einem Winter entstanden als erster selbständiger Versuch die Federzeichnungen für einen Kreuzweg, die den Beifall des Pfarrers Behrens in Rumbeck bei Arnsberg fanden, und die er ausführen ließ. Behrens veranlaßte später, daß der Maler zu den damals die Abteikirche Emmaus in Prag ausschmückenden Beuroner Künstlern als Schüler kam.

Unter der Leitung der Beuroner Patres Gabriel Wüger und Desiderius Lenz vergrößerte Guntermann Kartons, entwarf Farbenskizzen und wurde überhaupt in das Gebiet der eigentlichen Kunst eingeführt. In diese Zeit fällt die von Dombaumeister Güldenpfennig vermittelte Ausmalung der Apside in der Missionskircke in Meiningen (1881, Abb. S. 53), für deren Farbenskizze und Zeichnungen die genannten Lehrer noch Beihilfe leisteten. Im Herbste 1881 kam der Künstler vorübergehend nach München, wo er seit Februar 1885 eine dauernde Heimstätte fand.

Ein neues Streben begann, vieles war nachzuholen mitten in der Ausführung der verschiedensten Aufträge. In München gab sich der Künstler namentlich dem Studium der Nazarener — wie der Hessischen Bilder in der Basilika — hin. Der Sieg in der Friedhofskonkurrenz ermöglichte unter der kundigen und begeisterten Führung Balthasar Schmitts eine Fahrt nach Italien, auf der gerade durch das Studium der Ravennatischen Künstler und der Präraffaeliten eine neue Welt sich öffnete. Von größeren Arbeiten seien hier aufgeführt ein Kreuzweg in Meschede a. d. Ruhr (1884/85), die Ausmalung der Lorenzkirche in Erfurt (1890/91), verschiedene Altarbilder in Rumbeck, Weiberg und Allendorf, auf dem Nonnberg in Salzburg, ein Abendmahlbild in Büren, mehrere Wandbilder in der Liebfrauenkirche in Dortmund (1893), Pläne zur Ausmalung in Dortmund, für Heroldsbach. Von 1896 bis 1900 malte der Künstler im Münchener Ostfriedhof, noch im letztgenannten Jahr in Zeil auf dem Käppele, 1901 an der Altarnische in Ottilien, von 1902 bis 1905 im Auftrage des bayerischen Staates an den Wandgemälden in Schloßberg[1]) bei Rosenheim. Für Weilheim malte er ein Heiligenbild. In den Jahren 1903/07 arbeitete Guntermann an dem großen Kreuzweg in Iserlohn, in den folgenden Jahren u. a. Flügelbilder für St. Adalbero in Würzburg, 1908 bis 1911 in Erding, 1909 in St. Benedikt in München, von 1908 bis 1913 an dem Kreuzweg und den Sebastiansbildern in Augsburg, 1911 in der Apside in Torgau, 1913 malte er das Wandbild über dem Hochaltar zu St. Lorenz in Erfurt. 1914 begann der noch in Arbeit befindliche Kreuzweg in Halle.

---

[1]) Die christliche Kunst, 2. Jahrg. 1905/06, S. 16 u. f.



JOSEPH GUNTERMANN KINDHEIT
Aussegnungshalle des Ostfriedhofes in München. 1896—1900. — Kaseintempera. — Text S. 57

Es würde zu weit führen und vor Wiederholungen nicht schützen, jedem der hier in reicher Fülle beigegebenen Bilder eine eingehende Besprechung zu widmen. Nahe läge es nur und eine reizvolle Aufgabe wäre es, dem Problem der Christus-Gestalt, wie es Guntermann zu lösen häufig Gelegenheit hatte, ausführlicher nachzugehen. Hier, wo es sich nicht um die Wiedergabe eines historischen Vorganges handelt, sondern um die Darstellung »Der mystischen Wolke des Allerheiligsten«, wie es der Verfechter der hieratischen Kunst [1]) einmal nennt, wo der Künstler ringen muß, mit dem Dilemma des Geheimnisvollen und der der Kunst einmal gegebenen beschränkten Ausdrucksmöglichkeit, greift Guntermann zum Typischen. Der thronende Christus mit Heiligen in Meiningen von 1881 verrät noch ganz die Gebundenheit durch die Meister, die bei dem ersten großen Werk Pate standen. Aber schon in dem Herrscher des himmlischen Jerusalems in der Kuppel des Münchner Ostfriedhofes kommt bei strengster Einhaltung des Typischen ein freier Zug in die Auffassung. Über der starken Gebundenheit der Form liegt der liebliche Hauch des poesieerfüllten Andachtsbildes, zu dem auch das kunstfremde Laienpublikum in Verständnis die Hände zum Gebet zu erheben vermag. Immer weiß der Künstler seiner Christusfigur einen indivi-

[1]) Vom Wesen der hieratischen Kunst von P. Ansgar Pöllmann. Beuron, Verlag der Kunstschule 1905.



JOSEPH GUNTERMANN JÜNGLINGSALTER
Aussegnungshalle des Ostfriedhofes in München. 1896—1900. Kaseintempera. — Text S. 57

duellen Zug zu leihen, lyrisch zu empfinden und mit dem Typischen den Zug des Zartinnigen zu vereinigen. Erinnert sei nur an die Engel mit Inschriften aus der Lauretanischen Litanei auf den Altarflügeln in St. Adalbero in Würzburg (Abb. S. 62), oder an die Verkündigung am Chorbogen in Sankt Benedikt in München (Abb. S. 64).

Deutlich charakterisieren Guntermanns Kunst, die lieblich und poesiereich, ohne süßlichen Anflug zu uns spricht, die vier Lebensalter (Abb. S. 56—59). In einem modernen Totentanz, vollständig neu in der Auffassung, werden auch hier das Kind vom Schoß der Mutter, die Braut vom Geliebten, der Mann von der Familie und der Greis vom Unterricht der Enkelkinder abberufen. Aber nicht als schauerliches, schreckeneinflößendes Gerippe tritt der Tod auf, sondern als Friedensengel, der den Rechtschaffenen einführt in das jenseitige Leben, für das das Diesseits nur den Durchgang bedeutet. Guntermann verstand es, den alten Gedanken des Abberufenwerdens mitten aus der menschlichen Tätigkeit neu zu beleben und ihn wie das Problem des Sterbens überhaupt versöhnend zu gestalten.

Ein genaues Studium der Kreuzwege, besonders des Augsburger, verrät die gleichen skizzierten Merkmale, verbunden mit einer treffenden Charakterisierungsgabe Guntermanns in allen Lagen. Die Köpfe sind die des Porträts, individualisiert und nicht typisch schematisiert, wie wir es nach des Künstlers



JOSEPH GUNTERMANN — MANNESALTER
Aussegnungshalle des Ostfriedhofes in München. 1896–1900. — Kaseintempera. — Text S. 57

Werdegang vermuten dürften. Zur Selbständigkeit, zu eigenen Wegen hatte sich Joseph Guntermanns Kunst hindurchgerungen, im Kampfe um die künstlerische Form und den Inhalt, der sich auf die Heilige Schrift stützt. Die Kunst wuchs mitten in der Arbeit[1]).

[1]) Nach Werken Guntermanns sind bisher folgende Abbildungen erschienen: a) In der Jahresmappe 1906 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst: Vier Blätter mit der Darstellung des himmlischen Jerusalem (Text S. 54); — b) in der »Christlichen Kunst«: II. Jahrgang: Wandgemälde in Schloßberg (S. 16, 17, 41—47); — IV. Jahrgang: Engelfries, Beil. S. 21; — V. Jahrgang: Bemalung einer Apsis und Chorwand (Entwurf, S. 293); — VII. Jahrgang: Mariä Verkündigung (S. 98), Heilige Nacht (S. 99), Anbetung der Könige (S. 101), Bilder von einem romanischen Altar in Blaichach und von der Kirche in Schloßberg.

DIE EINSIEDELEI UND MAGDALENENKAPELLE IM KÖNIGLICHEN SCHLOSSPARK ZU NYMPHENBURG

Von Dr. MITTERWIESER, Trausnitz ob Landshut

Im Nymphenburger Schloßpark liegt als Gegenstück zur Amalienburg ein der hl. Magdalena geweihtes Kirchlein mit Klause[1]). Während dort im lebensvollen Rokokostil alles Leben pulsiert, herrscht hier stimmungs-

[1]) K. Th. Heigel im 25. Bd. (Nymphenburg) der »Bayer. Bibliothek«, S. 50 ff., und Weese im 35. Bd. (München) der »Berühmten Kunststätten«, S. 168 ff. sind aus der reichen Literatur über Nymphenburg besonders zu erwähnen.



JOSEPH GUNTERMANN GREISENALTER
Aussegnungshalle des Ostfriedhofes in München. 1896—1900. Kaseintempera. — Text S. 57

volle Melancholie. Die Klausnerei ist eine künstliche Ruine. Risse ziehen sich durch die Mauer, deren Bewurf, Gesimse und Kapitäle zum Teil abgeschlagen sind.

Die Fenster blicken in einem Stil, der weder romanisch, noch gotisch noch maurisch ist, auf den Wanderer, der aus dem Parke auf die kleine Lichtung kommt. Betritt man durch das weite Tor fast unvermittelt den Kapellenraum, so befindet man sich in einem hellen Grottenraum, der aber die Architekturformen graziös betont. Gleich vorne in der eigentlichen Grotte ist die kniende Statue der hl. Magdalena vor einem kleinen Kruzifix mit dem Totenkopf. Links aber in einer Nische befindet sich der einfache Altar. Die Altarleuchter aus Narval und der elfenbeinerne Christus auf dem in den einfachsten barocken Formen hergestellten Aufbau sollen von Max Emanuel selbst gefertigt sein. Das graue Grottenwerk ist bei näherem Zusehen sehr belebt mit geschnitzten Vögeln, mit Korallen und roten Beeren, die aus Blech und Glas geformt, mit Blumen, die aus Muscheln stilisiert sind. Aus solchen und kleinen, oft gefärbten Kieseln sind Rosetten und wieder große Muschelformen gebildet. Weiß, Grün, Braunrot und Blau nehmen gegen die Decke hin in bescheidenem Ausmaße zu und geben die Überleitung zu den nicht ausgedehnten Fresken aus dem Leben der heiligen Büßerin. Das in einer Seemuschel matt glänzende Ewiglicht und das in ein Becken leise rieselnde Wasser sorgen dann dafür, im ver-



JOSEPH GUNTERMANN — DAS GLEICHNIS VON DEN KLUGEN UND TÖRICHTEN JUNGFRAUEN (ENTWURF)
Aquarell von 1903 (70 cm × 52 cm)

schwiegenen Schloßpark eine melancholische Stimmung aufkommen zu lassen.

Die gleich an die Kapelle anstoßenden vier Räume im Ausmaße von nur mittelgroßen, eher kleinen Zimmern sind bis zur weißgebliebenen Decke mit braunem Holze getäfelt. Hinter der Täfelung sind unsichtbare Wandschränke, mit italienischen Gläsern und Majoliken, einstens auch mit einer kleinen Bibliothek gefüllt. Auf der Täfelung aber hängen in unauffälligen Rahmen Kupferstiche in großer Menge, so die hl. Zwölfboten von Piazzetta, die Siebenzahl der hl. Sakramente von Pitteri und noch viele andere, meist auch von welschen Meistern. Die Schutzheilige des Baues ist im größten Raume mit einem Gemälde, angeblich von Correggio, der hl. Karl Borromäus mit einem von De Marée vertreten. Etwas Farbe bringt in diesen Raum auch ein großer byzantinischer Gekreuzigter. Der Hängeleuchter aus Buxbaumholz soll von der Drehbank Max Josephs, der wie sein Großvater, der Erbauer der Klause, die Drechsler- und Schnitzkunst liebte, stammen. So sind auch Kapelle und Einsiedelei in ihrer Art graziöse Kunstwerke.

Nicht, wie Mayer-Westermayer angibt, im Jahre 1720 schon begann Max Emanuel, vielleicht nach dem Vorbilde der zahlreichen Klausen, die sein Urgroßvater Wilhelm der Fromme um Schleißheim herum errichtet hatte, und nach den Entwürfen seines Hofarchitekten Effner mit dem Bau, sondern wohl 1725 wie Heigel annimmt. Leider befindet sich unter den »Lustgebäuderechnungen« des K. Kreisarchivs Landshut die von 1725 nicht mehr, wohl aber sind die nachfolgenden alle da. Dadurch bin ich imstande, hauptsächlich über den inneren Ausbau des Werkes Aufschluß zu geben. Im Jahr 1725 muß der Rohbau fertig



JOSEPH GUNTERMANN DER EUCHARISTISCHE CHRISTUS

WANDBILD HINTER DEM SAKRAMENTSALTAR IN ST. OTTILIEN



JOSEPH GUNTERMANN MARIÄ KRÖNUNG (ENTWURF)

Aquarell von 1903 (70 cm × 52 cm)

geworden und der Dachstuhl aufgesetzt worden sein. Denn die Rechnung von 1726 sagt, daß Mitte Januar Mauerer »in der Eremitage das Krottawerch aufgebrochen und den Grundt sambt der Maur zum Altar aufgeführt«, später dann »auch das Taflwerch aufgesetzt und die Maur verputzt«, endlich im Mai deren acht mit elf Tagwerkern »den Carnis gar gezogen, ausgeweist und angefangen das Pflaster zu legen«. Es heißt dann unter der Rubrik »Stukkator und Possierer: Bernhardt Joch, Crotierer in der Au, hat nebst seinen Jungen von 11. Februar bis 6. Julii in der alda sich befindlichen Eremitage-Capellen die inwendtige 4 Seithenwendt sambt dessen Gewölb und Lathern mit Krottierarbaith ausgemacht und hierumb an Taglohn Verdienst gemacht 110 fl. 51 kr. Dann derselbe in der Wochen des 17. August von Auscrotierung des Oratorii alda 8 fl. 50 kr. 4 den.«, welche Arbeit in den nächsten Wochen fortgesetzt wurde. Ein Schiffmacher in der Au erhielt für einen Floß voll »Krottenstain« 21 Gld., während der Weihermüller im Mühltahl 100 Gld. bekam, weil er »zu Machung des Grodawerk in der Eremitage 15 Fueder Tuffstain gelifert«.

Im März und April haben zwei Steinmetzen und ein Tagwerker »an Friesen und einer Weichwasserschallen in die neue Clausen gearbeitet«. Die Statue der Patronin der Kapelle aber, Maria Magdalena, die zerknirscht die Hände ringend dargestellt ist, ist von Volpini, von dem auch die große Marmorstatue des Herkules im Schloßpark stammt und der zehn Jahre vorher in Fürstenried gearbeitet hatte, 1730 aber schon eine Witwe hinterließ. Der Rechnungseintrag lautet: »Verners hat Joseph Vulpini, Steinbilthauer, in die Clausen nacher Nimphenburg eine

ENGEL MIT SYMBOLEN
UND INSCHRIFTEN
AUS DER
LAURETANISCHEN
LITANEI



In Tempera gemalt 1907. —
Text S 55 und 57



SPIEGEL·DER GERECHTIGKEIT · VORTREFFL·GEFÆSS DER ANDACHT·

TVRM·DAVIDS · GEISTL·ROSE·



JOSEPH GUNTERMANN

ALTARFLÜGEL IN S. ADALBERO ZU WÜRZBURG



IOSEPH GUNTERMANN MUSIZIERENDE ENGEL

St. Lorenz in Erfurt. 1913, Ölbilder



JOSEPH GUNTERMANN MARIÄ VERKÜNDIGUNG
Bemalung des Chorbogens in der Benediktuskirche zu München. 1909. Tempera

Statue S. Mariae Magdalenae sambt einen Crucifix, Todtenkopf und anders verfertiget; hierumben derselbe erhalten fl. 115. Lestlich hat man bemelten Vulpini, weill selber zu obiger Statuen, umb selbe von Marmorstain verförttigen zu können zu Schlanders in Tyroll den Stain hierzue prechen lassen, warumben derselbe ausgelegt und deme wider guettgemacht worden fl. 30«.

Die Freskomalereien in den von Grottenwerk freigelassenen Füllungen der Decke machte für 200 Gld. der Hofmaler Nikolaus Stuber. Es heißt in der Rechnung von 1727, daß er im Jahre vorher »in der Eremitage das Chor sambt den 4 Villungen in der Capellen mit Wasserfarb in fresko ausgemallen«, nachdem im Juni die Mauerer »dem Frescomahler vorgepuzt«. Hernach haben dann in elf Tagen der schon genannte Bernhard Joch und ein Joseph, der wohl sein Sohn war, »die 4 Villungen an der Deckhen in oridorio (Oratorium) in der Eremtach mit Grodierarbeith gar völlig ausgemacht«.

Im Oktober und November 1726 haben dann der französische Schlosser Mottée mit fünf Gesellen (die in der Woche 2 Gld. 30 Kr. bis 3 Gld. 37 Kr. bekamen, während der Meister je 14 Gld. bezog) »an einem eisenen, in die Eremitage gehörigen Gätter gearbeithet« [1]). Schon vorher hatte der städtische Steinmetzmeister Anton Matthae für 640 Gld. von rotem Marmor eine Stiege in die Klausen geliefert. Anfangs Juni erhielten nämlich 8 Mauerer und 7 Tagwerker »wegen Versetzung der Marmorstain an 2 Stiegen bei der Eremitage« Beträge ausbezahlt, während im März der Brunnknecht hatte »den Passin in der Eremitage Capellen mit Blei ausfüettern helfen«.

Mitte Februar 1726 schon hatten 18 Kistlergesellen in der Einsiedelei mit der reichlichen Eichentäflung angefangen und waren fast in derselben Zahl bis Mitte April weitergefahren. Im nächsten Jahre huben bereits im Januar deren nur drei die Arbeit wieder an; sie haben nämlich »Portten zu den Beichtstiellen in die Eremitage gemacht«, Anfang Februar »in die Eremitage auf 2 Camin die Trimo gemacht« im März dann »zu den Mallereien in die Eremitage die Ramben gemacht«. Im April bekamen dann dieselben drei wieder wöchentlich 9 Gld., weil sie »zu den Kupferstichen in der Eremitage die blindt Ramben gemacht« und dann »von Machung eines Casten zu denen Gläsern in der Eremitage«, auch weil sie Mai bis August »ihre Arbeith an denen 2 Gläser-Casten forthgesetzt,« sechs »Portten« dazu gemacht, dann »die Stellen zur Bibliotec,« endlich »2 Portten an die Bibliotec und Beichtstuell verferttiget«. Der Kistler Joh. Mich. Hickher bekommt dann »wegen der von Ollivenholz zu denen Kupferstichen in die Eremitage gemachten Ramben« fast 100 Gld. und noch 28 Gld. »umb das in die Eremidage Capellen von Nuspaum- und Ollivenholz verferttigte Antependium«. Im Oktober begannen die Gesellen »die Speis- und Kuchelgeschier-Cästen in die Eremitage zu machen«. Dafür erhielten ihrer sechs mit ihrem Palier und dem Schlossermeister auf Allerheiligen ungefähr »für den gebräuchigen Liechtpradten« 8 Gld. Ein Kistler hat noch im Dezember »ain aichene Portten vor das Gläserzimmer in die Eremi-

[1]) Heigels Behauptung in seinem »Nymphenburg«, S. 52, daß das Gitter auf 3520 Gld. kam, scheint also nicht richtig zu sein.



JOSEPH GUNTERMANN — MARIA AUS DER VERKÜNDIGUNG

Karton. Vgl. Abb. S. 64



JOSEPH GUNTERMANN JUDAS THADDÄUS

Karton. Ausgeführt in St. Benedikt zu München. 1909. Tempera

tage sambt den Fuetter gemacht«. Schreiner haben dann auch in den nächsten zwei Jahren »an die Stöllpretter im Glascasten in der Eremitage gearbeithet« und vier Tische für die Klause gefertigt.

So konnte denn die Kirchweihe stattfinden. Nicht mehr in Gegenwart des ersten Auftraggebers; denn Max Emanuel war schon am 26. Februar 1726 gestorben. Aber sein Sohn Karl Albrecht ließ am 4. April 1728 durch seinen Bruder, den Kurfürsten Klemens August von Köln, das Heiligtum einweihen. Dessen Onkel und Vorgänger auf dem erzbischöflichen Stuhle hatte gut zwölf Jahre vorher die eigentliche Schloßkirche zu Ehren derselben Patronin konsekriert. Der lebenslustige Hof muß also großes Vertrauen zur heiligen Büßerin gehabt haben, da er sie nochmals zur Patronin kürte. Zur Weihe der Klausenkirche hatte der öfters genannte Grottierer »in der Eremitage daselbst die 12 Appostlleuchter von Plei nitweniger in Gestalt der Corallenzinckhen gegossen und selbe roth angestrichen, auch anderes alda gearbeithet«. Dem Schreiber Bobleitner aber sind »wegen 1625 klein geschribenen romanischen Puechstaben auf Pappier und auf marmorstainene Tegenseer Platten, so zu Einweichung der Clausen in Nimphenburg gehörig gewest, ab jeden 1 den., in allem aber bezalt worden 6 fl. 46 kr.« Diese Inschrift wurde zum ewigen Gedächtnis im nächsten Januar von einem Bildhauer, der dafür 2 Gld. 20 kr. die Woche bekam, in eine Marmorplatte eingehauen und auf Josephi von den Mauerern eingestzt.

Daß gerade zur Zeit der Einweihung ein Schlosser drei Kastenschlüssel zur »Zuckherbacherei in der Eremitage« gemacht hat, ist ein Hinweis, daß diese Einrichtung nicht für immer mit der Einsiedelei verbunden war, obgleich so ein Widerspruch die damalige Hofgesellschaft nicht beunruhigt hätte. Zur Bibliothek wurde nach zwei Jahren ein neues Schloß verfertigt. Schade, daß wir nicht mehr wissen, welche Musenkinder in diesem heute noch sichtbaren Schranke aufgestellt waren!

Erst im Juli nach der Weihe haben die Mauerer den Glockenstuhl eingemauert. Der Stück- und Glockengießer Ernst hat dazu »ein neues Glöggl« hergegeben, wofür derselbe einschließlich der Weihekosten 78 Gld. bekam. Heute noch hängt in dem Giebelaufsatz des Kirchleins, ganz im Wetter, dieses Eremitenglöcklein.



JOSEPH GUNTERMANN HL. BARTHOLOMÄUS
Karton. Ausgeführt in St. Benedikt zu München. 1909. Tempera

Die Grottenarbeit der Kirche scheint nicht ganz dauerhaft gewesen zu sein. Denn schon im März 1732 »hat der Grottenmaister in der Eremidage zu Nimphenburg das herabgefallene Grotawerch und die Festonen wider hinaufgemacht«.

Unter Karl Albrechts Sohn muß die Einsiedelei ganz vernachlässigt worden sein. Denn im Jahre 1750 erforderte sie große Bauausgaben, da der Greuel der Verwüstung groß war und die Ruine wirklich zu verfallen drohte. Von Ende Februar an hat in der Woche immer über ein Dutzend Zimmerleute zuerst »den Tachstuell uf der Clausen abgetragen,« dann »den Clausen-Tachstuell abgebundten,« auch im April »den neuen Tachstuell aufgehöbt und selben mit Pröttern eingeschalt,« ihn endlich »mit Schindlen einzudeckhen angefangen«, nachdem vier Mauerer eine Mauer um diesen neuen Dachstuhl aufgesetzt, und »die Gesimbser völlig ausgemacht« hatten. Letztere haben im Juni dann »in denen Zimmern auf der Clausen heruntergefahlene Gesimbser widerumben ausgebessert«. Zu gleicher Zeit hat der uns schon bekannte Grottierer Joseph Joch »die völlig ruinirte Vor-Capellen bei der churf. Eremitage zu Nymphenburg anwiderumben auszubessern angefangen«, dann im September »die verförttigte Krottirarbeith mit Farben ausgeziehrt,« während der Maler Jakob Wörschy für 8 Gld. »an der Döckhen oder Plafond die Mahlereien ausgebessert«. Hierzu hat Joch für zusammen fast 40 Gld. 600 große Perlmuscheln, 4000 Silbermuscheln und 1000 dergleichen »krauste«, endlich 1000 »Laub« verbraucht. Nach zwanzig Jahren hat dieser Joseph Joch, der nun in seinen alten Tagen »Hofgrottenmacher« geworden war, an die 7 Gld. »wegen des in der Klausen daselbst auszubessern gehabten Grottawerchs« verrechnet.

Was spätere Zeiten noch an der Einsiedelei erneuert haben, entzieht sich meiner Kenntnis. Viel war es jedenfalls nicht, da der ursprüngliche Charakter der Anlage im allgemeinen gewahrt ist. Wenn es aber dem Leser einen Genuß gewährt hat, an der Hand der vergilbten Lustgebäuderechnungen des Hofes die melancholische Ruine, die heute noch, namentlich zur Zeit des Magdalenenfestes, am 22. Juli, tausende von Besuchern anzieht, entstehen zu sehen, soll es auch mir eine Freude sein.



JOSEPH GUNTERMANN — CHRISTI GEBURT (KARTON)

Ausgeführt in der Pfarrkirche zu Erding. 1910. Tempera



JOSEPH GUNTERMANN CHRISTUS AM KREUZ (KARTON)

Ausgeführt in der Pfarrkirche zu Erding. 1910. Tempera



JOSEPH GUNTERMANN — CHRISTI HIMMELFAHRT (KARTON)

Ausgeführt in der Pfarrkirche zu Erding in den Jahren 1908—1911



JOSEPH GUNTERMANN DER WELTENRICHTER

Ausgeführt in der Pfarrkirche zu Erding. 1908—1911. Tempera



JOSEPH GUNTERMANN GRABLEGUNG (XIV. KREUZWEGSTATION)

In der St. Sebastianskirche zu Augsburg. — *Text S. 57*

DIE 13. TAGUNG FÜR DENKMALPFLEGE

Am 20. und 21. September fand in Augsburg die 13. Tagung für Denkmalpflege statt. Sie war die erste, die seit dem Jahre 1913 wieder in voller Öffentlichkeit veranstaltet werden konnte; zu der Kriegstagung in Brüssel am 28. und 29. August 1915 hatte auf Verlangen des Generalgouverneurs nur eine eingeschränkte Anzahl von Teilnehmern zugelassen werden können. Die Tagung in Augsburg stand unter der Schutzherrschaft Sr. K. H. des Kronprinzen Rupprecht, unter den Ehrengästen nahm S. K. H. Prinz Johann Georg von Sachsen die erste Stelle ein. Die Augsburger Verhandlungen begannen mit einem ausführlichen, von dem Vorsitzenden der Denkmalpflegetagungen Geh. Rat Prof. Dr. von Oechelhäuser-Karlsruhe erstatteten Berichte über jene Brüsseler Sitzung. Sie hat ausschließlich wichtigen Fragen der Kriegsdenkmalpflege gegolten. Der im Westen rettungslos verlorenen Denkmäler waren bis zu jenem Zeitpunkte noch nicht viele, die restlose Herstellung der meisten noch möglich. Im Osten war die Menge des zugrunde Gegangenen größer, der durchschnittliche Wert aber geringer. Die für den Wiederaufbau aufgestellten Leitgedanken, die mit Zustimmung aufgenommen worden sind, gingen dahin, nur beschädigten Denkmälern ihre alte Form wiederzugeben, ganz zerstörte dagegen durch selbständige Neubauten zu ersetzen. Zu den wichtigen Ergebnissen der Brüsseler Tagung hat gehört, daß zwischen Deutschland und Österreich ein einmütiges Zusammenarbeiten auf dem Gebiete der Denkmalpflege vereinbart werden konnte. Dagegen waren die Vorschläge Cornelius Gurlitts zur Herbeiführung eines internationalen Denkmälerschutzes weiteren Erwägungen vorbe-



JOSEPH GUNTERMANN — DER WELTHEILAND

Wand hinter dem Hochaltar in St. Lorenz zu Erfurt. 1912. Tempera. — Die Ornamentmalerei ist nicht von Guntermann



JOSEPH GUNTERMANN DER HL. SEBASTIAN VOR DEM PAPSTE
Aus der Bilderfolge in St. Sebastian zu Augsburg. Vgl. Abb. S. 75

halten geblieben. Es ist auch jetzt in Augsburg über sie gesprochen, dabei aber festgestellt worden, daß ihrer Verwirklichung selbst in Rücksicht auf die allerwichtigsten Denkmäler, die großen Völkerpalladien, unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstehen dürften. Das Artilleriefeuer wird immer die vis major bleiben, der gegenüber man nichts tun kann, als die bedrohten Denkmäler blutenden Herzens ihrem Schicksal zu überlassen. — An jene Brüsseler Verhandlungen knüpften die Augsburgischen an. Prof. Dr. Paul Clemen, der erste der preußischen Bevollmächtigten der Denkmalpflege auf den Kriegsschauplätzen, erstattete eingehenden Bericht über den Zustand der Kunstdenkmäler im Osten wie im Westen. Im Osten sind von den großen nationalen Denkmälern wenige zerstört, am besten weggekommen die großen Städte, von denen Wilna seit der Eroberung wieder seine ganze Schönheit als bevorzugte Heimstätte des östlichen Barock zu entfalten beginnt. Riga hat vor allem den Raub des berühmten Renaissance - Silberschatzes der »Schwarzhäupter« zu beklagen. Schutzmaßregeln für die Denkmäler aller jener Gegenden sind ergriffen, literarische Arbeiten im Entstehen. Was den Wiederaufbau Belgiens betrifft, so stellt sich ihm der passive Widerstand der Bevölkerung und die mangelhafte Befähigung der dortigen Architekten in den Weg, doch beginnt in letzterer Beziehung der deutsche Einfluß günstige Wirkung zu üben. Dort, wie auch in Frankreich, sind die von den Deutschen (u. a. bei dem großen Hindenburgschen Rückzuge) vorgenommenen Zerstörungen lediglich die Folge der bitteren Notwendigkeit. Der Vorwurf der Barbarei fällt auf die Franzosen und Engländer zurück, welche u. a. die Kathedrale von St. Quentin ohne ausreichenden Grund vernichtet und die zum Schutze der Kathedrale von Reims ihnen von deutscher Seite auf päpstliche Anregung hin ermöglichten Maßregeln nicht ergriffen haben. Große kunstliterarische Arbeiten werden auch im Westen ausgeführt (so ein Werk über die belgischen Zisterzienserklöster), eine großartige photographische Inventarisation, die von Kaiser Wilhelm gefördert wird, ist im Entstehen begriffen. Was die Wiederherstellung der zerstörten Ortschaften angeht, so hält Clemen sie in Bel-

gien für möglich, in Frankreich für ausgeschlossen. — Über die Arbeiten der Denkmalpflege auf den österreichischen Kriegsschauplätzen berichtete k. k. Regierungsrat Schubert v. Saldern, über die in Syrien, Arabien und Kleinasien Museumsdirektor Dr. Wiegand, über die in Mazedonien der Leiter des römisch-germanischen Institutes Prof. Dr. Dragendorf. Dem Thema des Krieges gehörten auch die am zweiten Verhandlungstage erstatteten, sehr ausführlichen Berichte über die Inanspruchnahme der Metallgegenstände an. Deutsche und österreichische Abgesandte sprachen hierüber: u. a. Regierungsrat v. Trendelenburg-Berlin, Landesbaurat Hiecke-Halle, der bayerische Generalkonservator Dr. Hager, der österreichische k. k. Ministerialrat v. Förster-Streffleur. Das Ergebnis war, daß trotz der notgedrungenen Strenge der Maßregeln doch alles Erreichbare zur Erhaltung der wichtigen Stücke erfolgt, so daß dafür gesorgt ist, der Nachwelt ein lückenloses Bild von der Entwicklung der alten Metalltechniken zu überliefern. Insbesondere ist dies bei den Glocken der Fall, die in drei Klassen eingeteilt sind: a) sofort abzuliefernde, b) vorläufig zu erhaltende, c) unbedingt zu erhaltende. Zu den Gründen der Erhaltung gehören nach Möglichkeit auch die musikalischen Eigenschaften der Glocken, hauptsächlich aber waltete die Rücksicht auf besonderen geschichtlichen Wert, auf die Bedeutung für die Geschichte der Glockengußtechnik, auf die Inschriften und den künstlerischen Schmuck, sowie auf die Person des Gießers. Die wissenschaftliche Durcharbeitung des angesammelten, höchst wertvollen Materials wird noch lange Zeit in Anspruch nehmen. Eingehende Erwägungen wurden auch dem Schutze der künstlerisch bedeutenden Türbeschläge, Klopfer usw. zuteil.

Von den sonstigen Vorträgen und Besprechungen galten zwei der Gesetzgebung. Prof. Dr. Haupt-Preetz berichtete über den Ent-



JOSEPH GUNTERMANN BILDER AUS DEM LEBEN DES HL. SEBASTIAN (KARTON)
Ausgeführt in der Apsis der Sebastianskirche zu Augsburg, 1912—1913. Tempera. — Vgl. V. Jg., S. 293



J. GUNTERMANN HL. SEBASTIAN
Ausschnitt (Karton) Vgl. Abb. S. 75

wurf eines neuen dänischen Gesetzes zum Schutze nichtkirchlicher Altertümer; es hat günstige Aufnahme gefunden, obgleich es nicht unwesentlich auch den Privatbesitz berührt. Geh. Baurat Dr. Stübben-Berlin sprach über das preußische Wohnungsgesetz und veranlaßte die Entschließung zu einer Eingabe an die gesetzgebenden Körperschaften zugunsten der Wahrung denkmalpflegerischer Interessen. — Konservatorische Fragen wurden erörtert durch Prof. Alois Müller-München in seinem Vortrage über Erhaltung alter Fassadenmalereien; ferner durch Generalkonservator Dr. Hager, der über die Restaurierung barocker Kirchenausstattungen sprach. Er betonte die Notwendigkeit, diese von herrlicher einheitlicher Stimmung erfüllten Baudenkmäler in ihrem alten Zustande zu erhalten, oder falls dieser durch frühere Restaurierungen gestört ist, ihn wieder herzustellen. Dieser Grundgedanke wurde mit Anwendung auf alle Einzelheiten der Architektur und der Ausstattung durchgeführt. — Über die Herstellungsarbeiten am Zwinger und der katholischen Hofkirche zu Dresden sprach der sächsische Geh. Baurat Schmidt. — Wesentliche Teile der Verhandlungen galten der Frage nach der zweckdienlichen Verwertbarkeit alter Bauwerke. Auf die außerordentliche Bedeutung dieses Gegenstandes für die Denkmalpflege wies Dombaumeister Arntz-Köln hin. Ein Beweisbeispiel erläuterte Ministerialrat v. Reuter-München an der durch Th. von Fischer durchgeführten Herrichtung der Münchener Augustinerkirche als Polizei- und Geschäftsgebäude; bei eintretender Notwendigkeit kann das Bauwerk ohne Schwierigkeiten in seinen alten Zustand als Kirche wieder zurückversetzt werden. Ein weiteres, auf der Augsburger Tagung nicht erwähntes Beispiel aus neuester Zeit ist die Einrichtung der Marksburg bei Braubach am Rhein als ein Heim für verwundete Krieger. Im inneren Zusammenhange mit diesen Besprechungen stand die sehr lebhaft geführte über »Baugewerkmeister und Denkmalpflege«, angeregt durch einen Vortrag über dieses Thema vom Hildesheimer Professor Schütte. — Die nächste Denkmalpflegetagung soll 1918 in Köln stattfinden.

Doering

MICHELANGELO IN CARRARA

Den Riesen stell ich auf Carraras Fels,
Daß ihn der ferne Schiffer grüßend schaue.
Das Bild der Kraft — es wahre Mut und Glück
Dem Heimwärts-Segler auf der Meeresaue.
Das möcht ich geben dieser dunklen Welt,
Was in mir lebt, das urgewalt'ge Wollen
Zum höchsten Ziel, den festen Punkt im All,
Mit aller Niedrigkeit das Feindesgrollen.
Ich will erschaffen, was in Wolken ragt.—
Kein Erdendenkmal darf ihm Schatten geben.
In meinem Bann soll jedes Auge sein,
So hoch will ich die Schöpfermacht erheben.
Der Firne stolze Reinheit sei mein Teil,
Die schrankenlose. Nah dem Herrscherthrone
Des Weltenformers schlag ich Werkstatt auf
Und greife nach der Sterne ew'ger Krone.

M. Herbert

SECESSIONS- UND KRIEGSKUNST

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

(Schluß)

Einen ebenfalls feststehenden Ruhm kriegsbildnerischer Kunst setzen die beiden Erler fort. Erich mit Radierungen aus zwei ›Folgen‹, deren wie Sturmwind dahinfahrenden Striche zum Kräftigsten gehören, das es in der Graphik gibt. Fritz mit Gemälden wie ›Erobertes Dorf‹ und ›Schlaf‹ (in einer Kirche); die poetische Anschaulichkeit seiner helmbewehrten, kraftvoll vereinfachten Kriegerantlitze ist ja bereits weit und breit kenntlich geworden.

Anders, mehr mit Naturinteresse, hält F. Spiegel seine Soldatenköpfe und -Brustbilder, würdig der Auszeichnung, welche die meisten von ihnen durch Ankauf für die Nationalgalerie gefunden haben. Wir kennen ihn bereits aus XIII/10, S. 48a der Beilage. Auch Stimmungsbilder wie seine ›Erinnerung an Russisch-Polen 1915‹ und ›Die Predigt‹ (in der Ecke eines gotischen Gewölbes) und ›Russische Gefangene in Radymno‹ (symmetrisch vor einer zerschossenen Kirche) laden zum Verweilen.

A. Busch ist reichlich durch kleine Zeichnungen aktueller Bildnisse etwas einförmiger Art vertreten, einschließlich Gruppen wie besonders ›Die Operationsabteilung im Großen Hauptquartier‹. Dazu noch ein oder der andere vielgenannte Porträtistenname.

Mehr interessieren uns solche feine Bleistiftzeichnungen wie die von H. Arnold, speziell sein durch ein Kreuz charakterisiertes ›Schlachtfeld‹. Welcher Gegensatz gegen die illustrierende Zeichnungsgeschicklichkeit eines H. Ungewitter! — Dann die durch einen nackten Reiter symbolisierende ›Stimmung vor Verdun 1916‹ des R. Kohtz, die Dunkelbilder (›Kampfpatrouille‹ u. a.) von Fr. Eichhorst und auch die Satiren von E. Wilke.

Anerkennender Aufzählung wert sind (meist mit Aquarellen und Kohlezeichnungen): M. Fabian (›Rast in der Kirche‹ und Terrakotta: ›Entwurf für ein Kriegerdenkmal‹, nämlich ein schlichter Feldgrauer mit dem Helm in den Händen): M. Frost (›Vesper in der Kirche in Vaulx‹ u. dgl.); W. Georgi (›Kameraden‹, mit einfachen Flächen und Überschneidungslinien); H. Kohlschein (›Der Erzbischof bei der Proklamation am 5. November 1916‹ u. a. — etwas ›wischig‹); E. Mattschaß (mit Vorliebe für zerschossene Gebäude); Fr. Reusing (aktuelle Porträts); Kl. Richter (aus Secession bekannt, diesmal von der Westfront aquarellierend und federzeichnend); I. Sattler (Tuschzeichnungen usw. aus Elsaß und Lothringen, zum Teil mit Dunkelwirkung spielend); R. Sterl (›Begräbnis‹ usw.) und E. Vollbehr (Aquarelle aus dem Westen, besonders ›Blick vom Fort du Camp des Romains nach Südwest. Am Himmel die Stichflamme eines abstürzenden französischen Flugzeuges‹), beide etwas ›inhaltlich‹. — Plastik minimal. Etwa noch ›Infanterist (Statuette in Eisenguß)‹ von L. Manzel.

Schon die Einrichtung unseres bisherigen Berichtes zeigt, wie sehr eine solche Ausstellung das Interesse von der Gestaltung weg auf das Gestaltete lenkt, dem ›l'art pour l'art‹ ein ›l'art pour l'objet‹ gegenüberstellt, das ›Malerische‹ zum ›Sachlichen‹ wendet oder zurückwendet. Das gilt nicht nur von der bisher allein beschriebenen reichsdeutschen, sondern auch von der österreichisch-ungarischen Abteilung. Man kann aber nicht bestimmt wissen, ob nicht vielleicht die Auswahl etwas akademisch war. Das Wiener ›Heeres-Museum‹, aus dessen Besitz ein großer Teil des Ausgestellten stammt, scheint eine treffsichere Einrichtung zu sein, doch nicht eben mit Bevorzugung auffälliger Formensprachen. Aber jedenfalls kann man sich der weiten Linien und Flächen freuen, die seine Besitzstücke ›Schwieriger Angriff‹ usw. von A. Basel eigenartig machen.

Außerhalb dieser offizielleren Gruppe fällt z. B. O. Laske auf, der jetzt beliebt zu werden scheint. Er verdient dies durch die Feinheit seiner mit kleinen Elementen arbeitenden Zeichnung und bunten Malerei sowie durch die Höhe und Weite seines Ausblickes, der zur gegenwärtigen Dehnung der Kampfbereiche paßt (›Erstürmung von Belgrad‹ u. a.). Dunkelwirkungen bei St. Farkas, bunte Landschaften von I. Bató, Impressionen des L. v. Mednyánszki mit bald mehr und bald weniger Deutlichkeit sind ungefähr alles, was sich an formalen Besonderheiten erwähnen läßt.

Genannt seien im übrigen die, fast an Egger-Lienz gemahnenden, Bildnisse von F. Andri. Die Formengröße des H. B. Wieland kehrt wieder mit ›Werken in den Dolomiten‹. Das Format eines Triptychons, dessen Mittelteil noch ein Oberstück mit Gräberdarstellung trägt, gibt K. Ziegler seinem ›Schützengraben‹. Die Landschaftskunst des L. Hesshaimer kommt mit einer charakteristischen Radierung dem Thema ›Im Schneesturm‹ zu gute; graphische Geschicklichkeit den Darstellungen belgischer Städte von L. Kasimir. ›Gefallene‹ schildert (einfach und einförmig) G. Maróti, ein ›Kriegselend‹ (mit zerstörtem Kruzifix) Fr. Pautsch, Alpines gut K. L. Prinz, Nordostfrontstellungen K. Sterrer (gleichförmig streng in Linie und Farbe) und Bulgarisches (mit besonderer Gestaltungskraft für Höhenzüge) I. Vaszary. — Plastik: eine hübsche Porträtbüste von M. Ligeti.

Was wir im allgemeinen von Sachlichkeit gesagt, trifft auch für die Bulgarenabteilung zu; nur scheint hier das Forminteresse noch mehr hinter das zurückzutreten, was man kurz das Nationalepische (oder mit einem anderen Beurteiler: das Volksliedmäßige) nennen möchte. Bleibt wieder über bloße Anführungen hinaus nicht viel zu sagen.

Die uns bereits geläufiger werdenden Namen B. Denew (besonders mit einer kleinen, einfach stilisierten Kohlezeichnung ›Durch die Walachei‹) und N. Michailow (der gleichfalls das Vereinfachen gut versteht) kehren wieder. Neben einem ›Letzten Gruß‹ des Ebengenannten sowie neben den Porträts (Z. Todorow u. A.) fällt B. Michailow durch eine Waldszene ›Landstürmers Eisenbahnwache‹ auf. Ein ›Kampf im Dorf‹ ist von N. Koschucharow, ein ›Kampf in Struga‹ von G. Scheleskow, Attackenbilder von D. und von St. Stamatow. Karikaturistisches kommt verhältnismäßig häufig; so von R. Alexiew und von A. Boschinow. Ein richtiges Schlacht- oder Abschlachtungsbild von D. Güdschenow zeigt ein Interesse am Pleinair; und auch sonst findet sich noch manche Nebel-, Dunkel- und Lichtwirkung.

Auch hier tritt die Plastik mehr zurück, als es nach früheren Proben bulgarischer Kunst zu sein braucht. Nur I. Lasarow fiel uns durch ein Relief ›Gefangene‹ und durch ein Rundstück ›Flüchtlinge‹ günstig auf.

Dagegen dürfte sie das relative Beste sein in der Ausstellung, welche die Freie Secession Berlin als ihre dritte von Juli bis September 1917 veranstaltet hat.

Der kriegsgefallene B. Frydag hinterließ Leistungen, die teils durch kräftigste Körpergestaltung hervorragen, teils ›gut griechisch‹ sind (Relief ›Eseltreiber‹). Weit über Secessionsniveau hinaus reicht R. Langer. Insonderheit sein (sehr ›plastisches‹) Eichenholzrelief ›Adam und Eva‹ ist geradezu ein hohes Lied der Innigkeit; auch seine kleine Rundplastik aus Eichen ›Eva‹ fesselt den Blick. Und E. Barlach hat seine Kunst, Schmerzgefühle eindringlichst einfach auszusprechen, fast noch erhöht.

Von ihm und von anderen kamen auch gute Bildnisse. Die von Fr. Klimsch sind »tüchtig«, doch schwunglos. Im übrigen fallen hier besonders C. Ebbinghaus und R. Engelmann auf, letzterer zugleich durch das Modell einer »Kauernden« zu einer Brunnenfigur in Gera. Daneben noch: E. Bick, P. R. Hennig, Fr. Huf. Durch eine Kleinplastik in Ton »Mutter mit Kindern« zeichnet sich A. Kraus aus, wozu noch ein Porträt und Katzenstücke kommen. Als Tierbildner sind überdies R. Sintenis mit Ziegen und A. Gaul zu nennen, letzterer mit einem Biber und einem Hamster, diese beiden in Eisenmaterial, das ja jetzt überhaupt hervortritt. Benützt hat es auch R. Bosselt zu seiner Darstellung eines küßenden Paares »Frühling«.

Was man »verdreht« nennen könnte, kam im Bildnerischen nur wenig (ein »Tanz«, eine »Kauernde«), und wenigstens noch mit einem Rest von bescheidener Sorgfalt. Effekt läßt sich auf der Leinwand leichter machen.

Betritt man den Hauptsaal, so hat man etwa den Eindruck, als ob in einer Küche Reste von Experimenten mit Puddingsaucen an die Wand geraten wären. So bei Schmidt-Rottluff. Bei ihm, z. B. in »Pharisäer«, erscheint auch das moderne Interesse an einer Malweise, die das beabsichtigte Motiv dem Blick erst allmählich enthüllt, es mit einer Art Mystik langsam aus einem pflanzlichen oder sonstigen Hintergrund hervorkommen läßt. Man kennt diese Weise besonders von O. Kokoschka (dessen Beiträge zu dieser Ausstellung verspätet eintreffen sollen). An ihn und an den Vorgenannten erinnert eine »Komposition« von Ebersz. Auch Chr. Rohlfs malt in solcher Art einen »Kirchturm«.

Wer spezifisch Malerisches sucht, findet es hier reichlich: vor allem bei dem »Farbenmeister« H. Purrmann mit einem »Stilleben« und einem wieder so recht saucigen »Atelier«; dann in dem Farbengeschick der »Roten Rosen« von H. Völker; und daß eine »Prozession« u. a. von R. Sterl »flott« hingesetzt ist, entspricht seinem anerkannten Können. Den Farben der Meereswellen gilt eine »Brandungs«- Studie von M. Beckmann. Mit dem, was wir »Schwellfarben« genannt haben, experimentiert Fr. Domscheit (»Der Pflüger« u. a.) sowie der verstorbene R. Seewald in Landschaften.

Auch das, was man »Ideenthemen« nennen kann, tritt hier häufig hinter die farbige Seite der Ausführung zurück; die »Meditation« von Fr. Ahlers-Hestermann macht sich vielleicht in unfarbiger Reproduktion besser als im Original (und seine »Weiden am Wasser« brauchen doch nicht so »wischig« zu sein, um ihren wertvollen Kern zu zeigen).

Mit Interesse verweilt man dann bei schlichteren, freundlicheren Farbengebungen. Solche bringen W. Bondy und W. Röhricht mit Stilleben, ersterer auch mit dem Bildnis eines Dorfschullehrers; ebenso E. Hamm mit einer »Flußlandschaft« usw. Bis zu gobelinartiger Mattigkeit geht die klassizierende Landschaft von O. Th. W. Stein. Und eines der eigenartigsten Werke dieser Ausstellung: der dekorative Musikzimmerfries »Die Zauberflöte« von M. Slevogt ist schon durch die bei dem Genanten bisher seltene zarte Tönung sympathisch; dazu seine alte Kunst, Figuren fest hinzustellen und gut »wirklich« in Bewegung zu setzen.

Eine Erholung gegenüber dem Farbengeschrei bietet jetzt M. Liebermann auch dem, der sonst dessen Überschätzung nicht mitmachen möchte; wie bescheiden, auch im Vermeiden des bloßen Scheins eines Kraftaufgebotes, sind »seine letzten und reifsten Werke«, welche die Ausstellungsleitung zum 70. Geburtstag (20. Juli 1917 — gleichzeitig mit einer größeren Akademie-Ausstellung —) bekommen hat, diese Bildnisse wie namentlich sein Selbstporträt, u. a.!

Besondere Ehrung erhielten die jüngeren kriegsgefallenen Kollegen. So B. Berneis. Seine kräftigen Bewegungszüge treten diesmal nur in einem »Feldweg« und etwa in einem Knabenbildnis hervor — alles weniger Freude für den, der nun einmal Skizziges nicht so hoch schätzt, wie derzeit üblich. So weiterhin K. Boetticher, dessen Landschaften wieder mit der Puddingsauce-Methode arbeiten, So ferner der uns aus jüngsten Ausstellungen reichlich bekannte W. Roesler; er hat fürwahr einen »malerischen Schmiß«, der freilich auch eine Nachsicht gegen den etwas gar pastosen Farbenauftrag verlangt; jedenfalls lohnen seine »Bahnüberführung«, seine »Frühlingssonne« u. a. ein Gedenken. So endlich W. Rosam.

Mit ihm kommen wir zu dem, was kurz das Geometrische in der Malerei heißen kann. Sind es bei ihm Quadrat-Elemente, so sind es in den Bildnissen des L. Meidner scharfe Krummlinien und in einem Meerbild von E. Heckel Rechtecke zur Darstellung der Sonnenstrahlen. Anderes von diesem erscheint nicht nur uns als »gräßlich«. Letzteres gilt auch von drei Malern, die mit einem »Nähenden Mädchen«, mit »Drei Akte im Walde«, mit »Idyll« und »Badende« kommen. Natürlich fehlt seit einem vielgenannten Vorbild zerriges Exotische nicht. Doch ist das »Bad der weißen Frau« von O. Beyer immerhin beachtenswert; und neben einem »Palau« malt M. Pechstein ein Rettungsboot, das durch seine Bewegungsformen sowie als Grün- und Blau- Studie jedenfalls hervorragt.

Sodann fehlt es wohl am wenigsten an charakteristischen Kompositionen, abgesehen etwa von einer — des A. Degner —, die eben nur »Komposition« ist. In bekannter origineller Weise malt H. Baluschek einen »Kriegswinter«, Kl. Richter einen »Schlemmer«. Die Welt des Variétés erscheint anschaulich bei W. Bangerter. Eine gut gestellte Kindergruppe führt Hedw. Weiss vor. Emil Rudolf Weiss leitet in seinem »Geiger« (und in Bildnissen) zu älterer Ruhe zurück. Stürmische Phantastik hingegen entfaltet K. Sohn in der Darstellung entweder einer Art kultischer Psychose oder vielleicht eines südamerikanischen Sklaventanzes: »Tempelszene« (ruhigeres Seitenstück dazu: »Marktszene«).

Von Landschaftskompositionen kann man bei A. Partikel sprechen; frei und weit, fast in die klassizistische Zeit der kunstvoll abgeteilten Naturbilder zurückweisend, dehnt sich seine »Landschaft«; und eine ähnliche Geschicklichkeit ladet zum längeren Betrachten seiner »Gefangenen Offiziere in Blankenburg bei Berlin« ein.

Folgt wieder eine längere Reihe von Altbekannten, beginnend mit Putten des H. v. Marées, gehoben besonders durch U. Hübner, dessen sinnige Landschaften aus Potsdam und Umgebung anscheinend allgemein gefallen. Mit einem »Prometheus« hat W. Trübner wenigstens nicht sein Eigenstes gegeben; man weiß nicht, ob man an die »Gartenlaube« oder nur an »Über Land und Meer« denken soll. Um so mehr Freude bereiten wieder Landschaften von Th. Hagen; und von H. Thoma dürfte »Bildnis des Künstlers Frau« zu seinem Besseren gehören. Nicht gilt Analoges von Dora Hitz mit ihrer Bäume- und Figurenskizze »Im Garten der Villa Borghese«; et tu mi filia Bruta?!

Wieder mag den einen bereits als altakademisch und den anderen als ein spezifischer Feinkünstler E. Orlik erscheinen; sein »August Gaul bei der Arbeit« und seine an weißen Tönungen reiche »Erinnerung an Magelang«, an der ein G. Max seine Freude haben würde, werden wohl künftig erst recht ihren Wert bewähren. Nicht viel Abstand ist von ihm zu H. Hübner (»Blick in den gelben Saal«) und etwa auch zu einem weiblichen Akt von L. v. Kalckreuth sowie zu einem Stil-

leben des K. Kardorff. Dagegen waren frühere Stilleben von O. Moll wohl ansprechender als seine jetzigen. Die pastos derbe Art des Th. v. Brockhusen ergeht sich diesmal in energisch sonnigen Landschaften.

Im Bildnis leisten außer Frühergenannten noch manches Sorgfältigere H. Fiedler, W. Giese, H. Steiner. Was im Plastikporträt Klimsch ist, das ungefähr ist im Malporträt Fr. Rhein; seine Marktbilder aus Middelburg dürften wertvoller sein. Auch bei C. Herrmann interessieren wohl noch mehr als seine flimmernden Bildnisse die eigens flott und fein geformten Darstellungen von Reihern u. dgl.

Das Motiv des Mutterbildes ist durch M. Melzer mit »Mutter und Sohn« vertreten. Auch das eine Erholung gegenüber den Gesichtern, die man manchmal zu sehen bekommt! — bei E. L. Kirchner auch wieder mit der Soß, bei R. Janthur auf einer als »Die Trinker« bezeichneten Elendsmalerei, die aber als solche keineswegs minderwertig ist.

Am peinlichsten wirkt physiognomische Rücksichtslosigkeit bei Bildern »biblischen« Inhaltes. Diesmal kam nur ein solches Stück, das als Komposition beachtenswerte, im übrigen mit karikierenden Formen und wieder mit soßigen Farben spielende »Abendmahl« des C. Klein (dessen Landschaften usw. wenigstens durch »Farbenschmiß« interessant sind, während ein »Weib mit Katze« abermals zum so zu nennenden Gräßlichen gehört). Fast wohltuend wirkt dagegen der gut sprechende Ausdruck in der »Ehebrecherin« von F. Meseck, obwohl die an Stroh gemahnende Farbengebung auch nicht jedermanns Geschmack sein mag.

WIENER KUNSTBRIEF

Die beiden großen Ausstellungen des Wirtschaftsverbandes österreichischer Künstler — Secession — Ausstellung des Österreichischen Künstlerbundes. — Kunstausstellungen in Klosterneuburg und St. Pölten.

Eine Reihe interessanter Spezial-Ausstellungen und Kunst-Auktionen der letzten Monate beanspruchte trotz der schweren Kriegszeit die Aufmerksamkeit der Wiener Kunstfreunde. Es wird heutzutage viel geredet und geschrieben von den Schwierigkeiten, mit denen Kunst und Künstler zu kämpfen haben, Schwierigkeiten, die zum größten Teil auf wirtschaftlichem Gebiete liegen oder liegen sollen. Ob die Verhältnisse trotz der jahrelangen Kriegszeit jetzt wirklich ärger sind als früher, mag dahingestellt bleiben, jedenfalls zeigen die sich fast bei jeder Ausstellung erhöhenden Verkaufsziffern, daß das Publikum mit dem Gelde nicht zurückhält. Daß der eine oder andere Künstler mehr oder minder bevorzugt wird, ist eine ganz natürliche Sache, die auch in den besten Friedenszeiten im gleichen Maße vorhanden war. Außerdem ist nicht zu verkennen, daß die allzu moderne Richtung dem Publikum — und dieses ist, vom finanziellen Standpunkt betrachtet, eben maßgebend, ganz abgesehen davon, daß es ein gesundes Naturempfinden zeigt —, nicht zusagt. Dieser Umstand wird von vielen Künstlern und Anhängern der modernen Richtung ohne weiteres als Fehlen jeglichen Verständnisses für Kunst bezeichnet. Dem kann man nicht beistimmen. Wenn man auch für seine Person die vollsten Sympathien den oft hervorragend schönen Erzeugnissen der modernen Geschmacksrichtung entgegenbringt, so muß doch einem jeden Menschen das Recht gewahrt bleiben, auch andere Dinge schön zu finden.

In der Ersten Ausstellung des Wirtschaftsverbandes österreichischer Künstler in den früher dem Hagenbund gehörigen Räumen in der Zedlitzgasse findet man nun Vertreter der verschiedensten Kunstrichtungen unter einem Dache beisammen, ein Umstand, der reichliche Gelegenheit zu instruktiven Vergleichen bietet. Um so mehr diesmal, wo die räumliche Absonderung der einzelnen Gruppen fallen gelassen wurde und Konservative, Fortschrittler und Ultraradikale, Künstlerhaus- und Secessionsangehörige, Hagenbündler und Mitglieder der Klimtgruppe, ferner sogenannte Wilde bunt durcheinander hängen. Man sieht, daß sich da gewissermaßen schon ein Ausgleich vollzogen hat, sowohl bei den Künstlern wie bei den Beschauern. Die Alten haben manches von den Neueren angenommen — gewiß oft unbewußt! —, die ganz Modernen etwas Wasser in ihren Wein getan; daneben treten manche Jüngere und Jüngste hervor, die zwischen alt und neu die Mitte halten und Übergänge darstellen. Aber auch das Publikum erkennt, soweit es überhaupt Sinn dafür hat, das Gute im Alten wie im Neuen. Zudem scheint eine ebenso tolerante wie vernünftige Jury ihres Amtes gewaltet zu haben. Der Gesamteindruck muß jedenfalls ein befriedigender genannt werden.

Schon der Eingangsraum zeigt einige überaus schöne Plastiken, vor allem die prächtige, für die Invalidenkirche im zehnten Wiener Bezirk bestimmte große Pietà des akademischen Bildhauers und Hellmer-Schülers Stefan Zuech, dessen durchwegs gute und schön gearbeitete Schöpfungen in dieser Zeitschrift demnächst eingehender gewürdigt werden. Die Pietà im modern klassizistischen Stil ist eine hochstehende Arbeit und bringt den Besucher der Ausstellung gleich beim Eintritt in eine erfreulich weihevolle Stimmung. Es ist überhaupt anzuerkennen, daß in dieser Ausstellung auch die religiöse Kunst eine umfangreichere Vertretung gefunden hat als es bisher, wenigstens in der letzteu Zeit, der Fall war. Meister Zelezny hat außer einem sehr bedeutendem »Christuskopf« auch einen »Märtyrer« in glänzender Stilisierung ausgestellt; vor beiden Schöpfungen finden sich stets viele aufrichtige Bewunderer. Sie gehören zum Besten, was der Künstler, der schon so viel Gutes schuf, hervorbrachte; besonders die Märtyrerfigur ist ein Werk von ungewöhnlicher künstlerischer Wucht und Größe. Vom Scheitel bis zur Sohle angefüllt mit Schmerz, äußert sich das Leid in den zermarterten Händen und dem trotz aller Qualen edle Schönheit bewahrenden Menschenangesicht des ein wenig in den Nacken zurückgelegten Hauptes. Zelezny ist mit seinem Märtyrer ein Kunstgebilde gelungen, das den ergreifendsten Leidensgestalten der deutschgotischen Meisterbildhauer gleichgewertet zu werden verdient. Von plastischen Arbeiten fällt noch eine interessante Schöpfung Ambrosis auf, »Der Einsame«, von dem gleichen Künstler eine vorzüglich charakterisierte lebenstreue Büste des Wiener Schriftstellers Alfons Petzold. Ebenso sind Ambrosis Kolossalfiguren des Moses di Buonarotti, des Zeus von Otricoli und der Gestalt der Nacht vom Grabdenkmal der Mediceer zweifellos als ganz bedeutende Werke zu bezeichnen. Wenn sich auch einige anatomische Unmöglichkeiten feststellen lassen, so kommen diese Verstöße gegen die Naturwahrheit als solche dem Beschauer gar nicht zum Bewußtsein, sondern erscheinen lediglich als Ausdruck des Übermenschlichen, Ungeheueren. Sehr hübsch und eines der anziehendsten Objekte der Ausstellung ist der »Gockelbrunnen« Karl Stemclaks, überraschend wirkungsvoll im Graurosa schimmernden Marmor gearbeitet, eine Art modernes Gegenstück zu dem antiken Knaben mit der Gans; die Übersetzung von Lebensformen in solch stimmungsreiche Kunstformen ist dem Plastiker hier ganz gelungen. Eine Reihe durchwegs guter Arbeiten zeigen noch Hugo Kirsch, Julius Trauzl, Heinrich Kautsch, Albin Pitschneider, Karl Gelles, Karl Hackstock.

Malerei! Dazu gehören Farbe, Pinsel, Palette, Lein-

wand und ein Gedanke. Die Gestaltungskraft kennzeichnet den Künstler. Erfreulicherweise ist das letztere bei dem größten Teil der ausstellenden Künstler festzustellen. Ganz abgesehen von den Meistern, deren Namen und Werke von früheren Ausstellungen her bereits gewisse historische Bedeutung haben, ist in dieser Wirtschaftsverband-Kunstschau auch eine ganz ansehnliche Anzahl jener Kräfte vorhanden, die, weniger oft genannt oder gar noch gänzlich unbekannt, an dieser Stelle ein besonderes Anrecht auf Beachtung haben, soweit sie mit guten und bemerkenswerten Leistungen hervortreten. Zu den ersteren gehören u. a. Hugo Charlemont, Eduard Kasparides, Adolf Karpellus, Fritz Zerritsch, H. Grom-Rottmayer, A. D. Goltz, Wilhelm Legler und A. von Ferraris. Aus der zweiten Reihe seien besonders erwähnt: Der Prager Georg Jilovsky mit ebenso prächtigen wie fein ausgeführten Monotypien (in einem eigenen technischen Verfahren, das nur die Herstellung »eines« Druckes kennt, gefertigte Kunstblätter), ein ebenso gewandter wie erfindungsreicher Zeichner, der die ihm durch die farbigen Radierungen seines größeren Landsmannes Franz Kupka gebotenen Anregungen mit Geschmack verwertet. Lob in jeder Hinsicht verdienen die Blätter des Wieners Artur Paunzen, wenn auch dieser hochbegabte junge Künstler vorerst sein Bestes noch in der Studie bietet. Seine »1917« betitelte Zeichnung gehört zu den packendsten Darstellungen des durch den Weltkrieg über die Großstädte gekommenen Nahrungs-Elends. Modern aber nicht extrem und unstreitig sehr talentvoll sind die Zeichnungen und Lithographien von R. C. Wagner, der für Wien einen homo novus bedeutet und eine recht gute Zukunft verspricht. Gediegene Radierungen sieht man noch von V. von Eckhardt, C. Burkhard, R. Schmidt, L. Heßhaimer, Ella Jranyi, Elsa Schwarz, fein durchgeführte Kohlenzeichnungen von Klara Epstein und Mathilde Sitte-Allé, von Margarete Horschitz Blätter in der etwas oberflächlichen Art Cézannes, alle aber mit ersichtlichem Bemühen und reiflichem Studium ausgeführt. Ein Historienbild größten Stils ist Hofmann von Vestenhofs figurenreiches »Heliogabal«, das in seiner Pinselführung zwar etwas freier, aber doch ganz nach Pilotyscher Malweise komponiert ist. Genußreich und nachhaltig sind die Gemälde von Josef Stoitzner, insbesonders ist seine große Landschaft von vorzüglicher Qualität. Auch Ernst Riederers Landschaften — Spachtelmosaikmalerei — berühren sympathisch, desgleichen die von Harlfinger, Wegerer, W. Fr. Jäger und Franz Wacik. Neue Stilleben zeigen E. Lenhardt, Therese von Mor und Jungwirth. Von Porträts fallen auf: Das Freilichtporträt von J. V. Krämer, das eine ausgesprochen naturalistische Wirkung auslöst, die großen Bildnisse von M. Loebell und L. Wieden, der Studienkopf von J. von Mikulicz, zwei impressionistische Porträts von Jette Haller und eine sehr charakteristische Arbeit der Baronin Krauß. Von Genre-Bildern erfreuen neben vielem Mittelmäßigen die Pelikane von Zwickl, Neurokoko von Hampel, und ein höchst geschmackvolles Aquarell von Liebemoein »Rückblick«. Wlastimil Hofmann bringt einige allegorische und symbolische Sachen, die aber schwer verständlich sind. Beachtenswerte Feinheiten weist auch das große farbenfrohe und flott gemalte Blumenstück von Helene Arnau auf. Laskes mehr und mehr naturalistische, aber stets ziemlich eigenartige Schöpfungen finden recht verschiedene Beurteilung. Sein »Serbischer Markt« ist jedenfalls von verblüffendem Effekt. Es würde zu weit führen, aller sonst noch vorhandenen Werke im einzelnen zu gedenken, die vielleicht das Recht beanspruchen dürften, noch erwähnt zu werden, ihrer sei bei der nächsten sich darbietenden Gelegenheit nicht vergessen.

In seiner zweiten, erst vor kurzem eröffneten Ausstellung hat der Wirtschaftsverband bildender Künstler Österreichs« die Erfahrungen, die er bei seiner ersten Ausstellung gemacht hat, bestens genützt. Wieder hat er Arbeiten der verschiedensten Richtungen in bunter Reihe gebracht. Überall findet man ernstes Anstreben künstlerischer Ziele, die also durch die Prosa eines wirtschaftlichem Zwecke dienenden Verbandes nicht ausgeschlossen werden.

Secession. Alter Gewohnheit halber verwenden wir für die Vereinigung bildender Künstler Österreichs noch immer den kurzen Titel, den sie nach ausländischen Mustern bei ihrer Begründung angenommen hatte. In Wirklichkeit haben diese Ausstellungen schon seit längerer Zeit nicht mehr jenen Charakter, der die Bezeichnung Secession rechtfertigen würde. Die gegenwärtige Ausstellung ist aber eine der besten und interessantesten, die sie bisher zustande gebracht hat. Ihre Stärke ruht durchaus nicht in dem, was man sich sezessionistisch zu nennen gewöhnt hat, aber es ist genug davon da, um dem, was uns für unseren Teil das Liebere ist, eine wirksame Folie zu geben. Daß diese Folie selbst künstlerischen Inhalt besitzt, ist nur um so besser. Es ist eine Totenfeier, mit der die Secession ihren Wiedereintritt in das künstlerische öffentliche Leben beginnt (drei Jahre diente das Gebäude der Secession als Reservespital), die Gedächtnisausstellung für den Radierer Franz Hofer, der als einfacher Frontsoldat gleich zu Kriegsbeginn gefallen ist. Seine Zeichnungen und Radierungen erinnern an die Präzision Menzels, die Kraft Leibls, die Liebenswürdigkeit und den Schönheitssinn Pettenkofers. In seinen Radierungen »Gang nach Emmaus« sowohl wie in der »Kreuzabnahme« zeigt sich ein so großer Zug, eine solche dramatische Begabung und so viel Phantasie, daß man unwillkürlich an Rembrandt denkt. Hier ist ein großer Verlust zu beklagen. Eine zweite Gedächtnisausstellung gilt Heinrich Gollob. Auch er ist jung aus dem Leben gegangen, noch nicht wie Hofer einig mit sich selbst, aber entschieden auf dem Wege, seiner Kunst einen einheitlichen persönlichen Stempel zu geben. Sein Schaffen erstreckt sich auf alle Gebiete und er hat auf jedem in seiner Weise etwas Bemerkenswertes geleistet. Besonders seine koloristisch hervorragenden Landschaften weisen auch ein bedeutendes zeichnerisches Können auf. Was nun von der großen Mehrzahl der ausstellenden Künstler dieses Mal zu sehen ist, verdient durchwegs die größte Anerkennung. Eine ganze Anzahl von ihnen hat hier Raumes halber Gelegenheit zu ausgiebigerer Repräsentation erhalten, als sie sonst Ausstellungen ermöglichen. Besonders Josef Stoitzner mit seinen prächtigen Landschaftsbildern und Interieurs von köstlicher Frische uud Natürlichkeit hat viele Bewunderer, ebenso W. Hammer, dessen Zeichnungen und Gemälde in aparter Eigenart fast an bekleidete Holzfiguren erinnern, freilich Figuren, die von einem wirklichen Meister geschnitzt wurden, so charakteristisch und ausdrucksvoll sind sie. Harlfinger, Fritz von Radler, Ernst Eck, Alois Hänisch, Ludwig Rösch, Jarocki, Vlestimil Hoffmann, Wieden, Heinrich Krause, Oswald Roux bedeuten in der Hauptsache mit ausnahmslos vorzüglichen Leistungen die führenden Namen der so verdienstvollen Ausstellung. Zwei Künstler seien noch außer den vorstehend Genannten erwähnt, die durch ihre Eigenart viel Aufsehen erregen. Egger-Lienz mit seinem Tiroler von unnatürlicher Größe und seinem »Säemann«, der in einer bis zur Karikatur vereinfachten Freskomanier und stilisierten Rhythmik dargestellt ist. Interessanter und von vollendeter Charakteristik sind Meister Josef Engelharts lebensvolle Porträtzeichnungen aus dem Kramarz-Prozeß, die demnächst in getreuen Reproduktionen veröffentlicht werden sollen.

Nicht unerwähnt mögen die Lithographien und farbigen Zeichnungen Alfred Gerstenbrands bleiben, welcher jeder Sache eine sympathisch heitere Seite abzugewinnen versteht. Karl Thiemanns Holzschnitte aus Alt-Prag sowie aus dem Zyklus Brügge erfreuen durch ihre virtuose technische Behandlung, die das Auge des Fachmannes erglänzen lassen. Damit sei unser Bericht über die mit Recht allseitig gelobte Ausstellung der Wiener Secession geschlossen.

Auch eine Reihe kleinerer Ausstellungen dürfen nicht übergegangen werden, die, wenngleich sie natürlich nicht in den großen Rahmen gestellt sind, wie ihre bedeutenderen älteren Schwestern, doch einiges recht Gute und der Öffentlichkeit Wertes aufweisen. Es sind dies die Ausstellung des Österreichischen Künstlerbundes, an dessen Spitze Anton Hlavacek, der mit Recht jetzt viel gefeierte Wiener Landschafter, steht. Schon der Name dieses Künstlers weist auf die mehr konservative Richtung der genannten Vereinigung hin, die in ihrer gegenwärtigen Ausstellung für sich das Verdienst in Anspruch nehmen darf, einige interessante und wertvolle Bilder aus dem Nachlasse der unvergeßlichen Tina Blau zur Schau gebracht zu haben. Hlavacek selbst ist mit mehreren seiner großen Kompositionen vertreten, die mit einer an frühere Epochen erinnernden Romantik doch auch den Realismus des liebevoll ausgeführten Details verbinden. Neben Tina Blau und Hlavacek tritt noch Anton Konrad Schmidt mit seinen Landschaften hervor, die mehr ins Großzügige, Epische gehen. Außer einigen vortrefflichen Porträts von Hans Canon, Tom von Dregers und Malva Schalek fällt eine ausgezeichnete Winterlandschaft aus Nordböhmen von Walter Stoitzner ihrer ausdrucksvollen Darstellung wegen auf. Bruno Beran zeigt mit großer Natürlichkeit gezeichnete galizische Juden, Josef Pögl ein lebhaft gemaltes Strandbild von Kritzendorf, Karl Weis einen reizvollen Ausschnitt aus dem Wiener Prater, Erwin Pendl Ansichten aus Waidhofen und Wien in gewohnter Meisterschaft. Therese Schachinger bringt ein recht stimmungsvolles Bild »Abendschein«. Verdienstliche Leistungen zeigen noch Hedwig Wollner, Paul Hansa, Zach, Zelezny, Felice Desclabissac und andere, die aber des Raumes wegen sich mit einem summarischen Lob begnügen müssen. Zu den Ausstellungen Wiens zählen eigentlich auch die alljährlich regelmäßig wiederkehrenden Ausstellungen des Vereins heimischer Künstler in Klosterneuburg. Sie sind sämtliche durchweg auf ein ziemlich hohes Maß gestimmt und vertreten alle Gebiete der bildenden Künste; auch die Anordnung der ausgestellten Bilder ist mit ebenso viel Geschmack wie feinem richtigem Empfinden getroffen, wozu freilich der prächtige Raum, der Kaisersaal des Chorherrenstiftes sein gut Teil dazu beiträgt. Die verhältnismäßig bescheidene Zahl von 170 Objekten wird aber durch die Qualität ersetzt, so daß fast jedes Bild den Beschauer mehr oder minder zu fesseln weiß. Die Künstler sind im großen Ganzen die gleichen wie in der vorjährigen Ausstellung, über die ja in unserer Zeitschrift ausführlich berichtet wurde. J. F. Benesch, der vorzügliche Radierer, Wosak mit sehr hübschen Buntstiftzeichnungen, Entwürfe für Ein-Familienhäuser von Architekt Kramer und eine größere bunte Reihe gediegener Gemälde von Franz Horst, Professor Strauch, Max Kahrer, Klementine Alterdingk, nicht zu vergessen der entzückend gemalten und überaus zart durchgeführten Schmetterlinge und Blumenstücke des Chorherren des Stifts, Karl Stoppel, die jeden Beschauer eine wirkliche Augenweide sind. Mit der Erwähnung der Kunst- und kunstgewerblichen Ausstellung des Zweigvereins St. Pölten vom Roten Kreuz unter der Leitung des Wiener Malers Sternfeld, die alte und moderne Kunst nebst neuzeitlichem Kunstgewerbe umfaßt, auch viele wertvolle Miniaturen zeigt und neben manchen alten Meistern die bekannteren Namen der Wiener Ausstellungen aufweist, soll unser diesmaliger Kunstbrief sein Ende finden.

Richard Riedl

DAS ERGEBNIS DER MÜNCHENER GLASPALASTAUSSTELLUNG

Die am 21. Oktober geschlossene Glaspalastausstellung in München erbrachte ein Ergebnis nach der finanziellen Seite, das selbst die Erwartungen eines hochgespannten Optimismus überbot und daher ein näheres Eingehen erfordert. Es soll hierbei von dem bereits gewürdigten Erfolg in künstlerischer Hinsicht, der zu dem wirtschaftlichen Sieg — höchst wünschenswert im Interesse der Künstler — beitrug, nicht die Rede sein.

Für ca. 1,070,540 Mk. setzte die Ausstellungsleitung Bilder, Bildhauer- und kunstgewerbliche Arbeiten ab. Mit dieser Ziffer steht die Ausstellung an der Wende vom dritten zum vierten Kriegsjahr an der Spitze sämtlicher Ausstellungen im Münchener Glaspalast. Selbst das bisherige Rekordjahr 1888 (eine große Internationale) mit 1,070,540 Mk., das Vorjahr mit 830,000 Mk., die letzte Internationale aus der Friedenszeit (1913) mit 543,420 Mk. überflügelte die dritte Kriegsausstellung. Um das Ergebnis richtig zu würdigen, sei auf folgende Kriterien hingewiesen:

Im »Rekordjahr« 1888 hatte München zwei Kunsthändler, heute sind es ihrer 40. Bis 1914 gehörte das Ausland, voran das kaufkräftige Amerika, dann unser Bundesstaat Oesterreich, Holland und die Schweiz nicht nur zu den Ausstellern, sondern vor allem zu den Abnehmern. Diesmal waren diese Absatzgebiete gänzlich gesperrt. Die Auspizien, unter denen die Käufe betätigt wurden, waren ungünstiger als im Vorjahr. Ganz abgesehen von der wesentlich verteuerten Gesamtlebenshaltung, die Einsparungen auch dem Bessergestellten auferlegt, griffen die Vorbereitungen in die siebente Kriegsanleihe ein, deren günstiges Ergebnis bekanntlich ebenfalls einen Heimatsieg bedeutet. Dazu wirkten die innerpolitischen Vorgänge im Reichstag nicht gerade belebend auf den Kunstmarkt. Und nicht zuletzt war der Glaspalastausstellung in Düsseldorf, wo Berlin die gesammte deutsche Kunst zusammenfassen wollte, ein nicht zu unterschätzender Konkurrent erwachsen. Berlin wollte Süddeutschland nach Düsseldorf ziehen. Das Ergebnis in München und dort mit einer Endsumme von rund 600,000 Mk. spricht vom Gegenteil. Hervorgehoben sei auch noch, daß die Staatsankäufe bedeutend geringer, die Ausstellungsdauer 1½ Monate weniger als in Friedenszeiten war.

Der Ungunst der Verhältnisse stehen gegenüber Bedingungen, die schon im Vorjahr erfolgverheißend genannt wurden: Die Wandlung im deutschen Kunstgeschmack, allerdings unterstützt von der Unmöglichkeit, im Ausland Bilder zu erstehen. Ein Selbstbesinnen der deutschen Bevölkerung, seine Künstler selbst zu unterhalten und vom Ausland unabhängig zu machen, wozu noch die faktische Unmöglichkeit kommt, Luxusartikel einzukaufen und Luxusreisen zu unternehmen. Auch diese zwei Bedingungen darf eine gerechte Erörterung nicht verschweigen. Daß der Abschluß aber in erster Linie aus einer größeren Hinneigung des deutschen Volkes zu seiner Kunst resultiert, geht auch aus dem stattlichen Besuch (200,000), dem völligen Vergriffensein der Kataloge, dem guten Absatz der Lose hervor und vor allem aus der Kunstart, deren Vertreter Abnehmer fanden. Echte deutsche Kunst, sagen wir älterer oder wieder modernster Richtung, die neben der Technik den Inhalt nicht vergaß, wurde verlangt. Man könnte bald zur Be-

hauptung geneigt sein, daß in München die Gegenstandskunst den Sieg über die reine, absolute Malerei davontrug. Die diesmal stärker vertretene christliche Kunst verzeichnet ebenfalls (einschließlich der Kopien nach älteren religiösen Darstellungen) einen schönen Absatz. Dabei darf nicht vergessen werden, daß sich unter den 1080 verkauften Kunstobjekten auch Bildhauer- und kunstgewerbliche Arbeiten befanden, die nicht minder gern verlangt wurden.

Die Preise, für Gemälde im Durchschnitt von 2000 bis 3000 Mk., waren im allgemeinen günstig für die Händler. Die Unterbietungen, das Feilschen hörte fast auf. Das höchste verkaufte Bild betrug 28000 Mk., die niedrigste Radierung 30 Mk. Kunstgewerbliche Gegenstände erzielten einen Preis von 9000 Mk. bis 2,35 Mk. Das Kunstgewerbe beziffert seinen Umsatz mit rund 46000 Mk. Käufer fanden sich aus allen Berufsgattungen ein, eigentliche Kriegsgewinnler (Heereslieferanten) zählten ihrer nur fünf.

Die Ausstellungsleitung sieht mit Recht befriedigt auf den erzielten Erfolg. Das übersichtlichere Hängeprinzip Prof. von Marrs bewährte sich ebenso wie das Geschäftsprinzip des stellvertretenden Geschäftsführers Kunstmaler Peter von Hamme, den Kunstliebhaber zu belehren, ihn aufzuklären zum Schutze der deutschen Kunst, für die das Ergebnis der Glaspalastausstellung einen Fortschritt bedeutet. W. Zils (München).

KARLSRUHER AUSSTELLUNGEN

Der Kunstverein brachte eine Nachlaß-Ausstellung Gustav Schoenleber†. Neben einer großen Anzahl ausgearbeiteter Studien aus den letzten drei oder vier Jahren zeigte man feinere kleine Arbeiten aus der Zeit um die Jahrhundertwende. Den echten, liebenswürdigen Schoenleber bekam man jedoch kaum zu sehen. So hinterläßt die Ausstellung auch in denen, die Schoenlebers Kunst in der Entwicklung der neueren Landschaftsmalerei nicht hoch genug bewerten konnten und die reifen Werke seines klaren, mit Liebe ein Stück Umwelt erfassenden Auges schätzten, ein gewisses Bewundern zurück, wie eng umgrenzt der Ausschnitt des Lebens war, den Schoenleber wieder und wieder neu schaute und wiedergab. Gerade der Schoenleber der 80er, 90er Jahre, den man demnächst auf einer großen Gedächtnis-Ausstellung in Stuttgart zu sehen bekommen wird, hätte gezeigt, wieviel künstlerische Werte in dieser Beschränkung des Gegenständlichen verborgen sind.

Gleichzeitig hatte die Galerie Moos, die seit einigen Wochen sich in einem neuen Heim auftat, einen kurzen Überblick über die Arbeiten unserer jüngeren badischen Künstler zusammengestellt. Man hat sich, wohl aus räumlichen Rücksichten, auf graphische Werke beschränkt und eine Menge kleiner Arbeiten zahlreicher Künstler bringen können. So verdienstvoll das Unternehmen an sich ist, empfindet man doch eine gewisse Anmaßung in der Benennung der Ausstellung. Es handelt sich nahezu ausschließlich um Karlsruher Künstler und mancher klangvolle Name wird vermißt. Ich denke nur an Hildenbrand, Kupferschmid, Bühler, P. P. Pfeiffer und die Mannheimer. Im ganzen gibt die Ausstellung einen schönen Beweis für eine allgemeine technische Solidität unserer jüngeren Maler, aber daß unter zwanzig bis dreißig Ausstellern nur ein Kopf ist, den es auf neue Wege zieht, gibt doch zu denken. Daß in Schwaben, am Rhein, in München, und in der Reichshauptstadt um eine neue Ausdruckskultur gerungen wird, daß die Kunst nicht mehr nur die Natur nachbildend, sich ihrer alten tiefsten Aufgabe bewußt wird, dafür zeugt hier nur Einer: Gustav Wolf. Wir wissen nicht, was dieser Künstler vor dem Krieg schuf; wenn er heimgekehrt ist vom Feld, müht sich dieser feine Kopf zu seinem Teil, die tief aufwallende Bewegung unserer Malerei zu erfassen. Mit einem guten Quant Welti-Thomaischer Ideen begabt, bleibt er ein ganz eigener, fest in unserer Zeit verankert. Von einem Ergebnis seiner Kämpfe — auch nur im Formalen — zu reden, wäre verfrüht. Auf seine Entwicklung wird man schon acht haben müssen. — Die übrigen Aussteller arbeiten meist in gewohnten Bahnen; zu nennen wäre die frühe Vollendung des im Anfang des Kriegs gefallenen Gustav Crecelius und Willy Eplers subtile Radierungen.

H. L. Mayer

AUKTION DER SAMMLUNG LUDWIG LOBMEYR IN WIEN

Erträgnis: 3 Millionen Kronen

Die Versteigerung der Kunstsammlung des verstorbenen Herrenhausmitgliedes, Großindustriellen Ludwig Lobmeyr hat das bisher unerreichte Ergebnis von 3 Millionen Kronen gehabt. Kaum jemals zuvor sind Bilder von Meistern wie Rudolf von Alt, Pettenkofen, Munkacsy, Makart, Eybl, Canon, Achenbach, Gauermann, Waldmüller, Kurzbauer, Gabriel von Max, Rahl, Troyon, Laufberger, Diez, Calame, Schmutzer, Greil, Kaulbach, Kaufmann, Fritz L'Allemand in so großer Zahl zum Verkaufe ausgeboten worden, wie in der soeben beendeten Auktion. Über Lobmeyrs Gemäldesammlung, diesen seltenen Schatz, Lobesworte sagen zu wollen, hieße Eulen nach Athen tragen. Jeder, der sich in Wien nur einigermaßen für bildende Kunst interessiert, kennt ihn, man weiß auch, daß er ein geschworener Feind der Secession und aller Neuerer gewesen ist. Eine ganze Woche lang vor der Versteigerung konnten die Wiener kunstliebenden Kreise im Künstlerhaus die ganze Sammlung vereint sehen, in den Schätzen dieser Sammlung vieles von dem Schönen bewundern, das die Wiener Malerei des vorigen Jahrhunderts geschaffen hat. Die Hauptnamen sind Rudolf von Alt und August von Pettenkofen, von denen Lobmeyr ganze Galerien ihrer reizvollsten Arbeiten besaß. Hier ist ein Hauptteil ihres Lebenswerkes beisammen und ihrer ganzen Entwicklung kann hier nachgefolgt werden bis zu den Höhenpunkten ihres Schaffens. Nicht nur Rudolf, sondern die ganze Künstlerfamilie Alt ist hier mit Meisterwerken vertreten und man kann da ersehen, wie innig auch ihre künstlerische Verwandtschaft war. Es sind ungefähr 450 Werke, welche die Sammlung vereinigt, neben einigen alten — zumeist holländischen — Meistern fast alle Maler, die in einer vornehmen Sammlung der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts nicht fehlen durften. Sofern nicht Museen die Erwerber besonders kostbarer Stücke sind, es waren staatliche und städtische Galerien aus Wien, Budapest, München, Berlin, Dresden, Leipzig und aus anderen Städten und Kunstzentren vertreten, haben Sammler, Kunstfreunde und Kunsthändler die Perlen der Sammlung erworben. Das Interesse des Publikums war zum Unterschied von den meisten anderen Versteigerungen nicht auf einzelne Werke, sondern auf alle Stücke gerichtet und nur bei gewissen Gemälden stieg das Interesse bis zur Aufregung. So als die berühmten drei Munkacsys an die Reihe kamen. Das erste Bild ›Mozarts Freunde führen vor dem Sterbenden sein Requiem auf‹ wurde um 110000 Kronen angekauft, ›Lord Milton diktiert seiner Tochter das verlorene Paradies‹ mit 150000 Kronen erworben, ›Christus vor Pilatus‹ um 60000! Diese drei Bilder allein erbrachten also schon 320000 Kronen. Aquarelle Rudolf von Alts erzielten nicht selten ein Vielfaches des bisherigen Schät-

zungswertes, so z. B. das Aquarell »Bruck an der Mur«, — das höchst bezahlte Aquarell — 50000 Kronen! Ferner von Rudolf von Alt »Blick auf Wien vom Krapfenwaldl« 28500 Kronen, »Chorstühle in der Kirche dei Frari in Venedig« 37500, »Inneres dieser Kirche« 21000, »Salzburg« 19500, »Hafen von Palermo« 23500, »Sant' Anastasia in Verona« 10100, »Porto Nuovo in Palermo« 7000, »Teplitz« 10500, »Amalfi« 13500, »Gmunden« 9000, »Der Hof des Dogenpalastes in Venedig«, ein 37 cm hohes, 51 cm breites Aquarell, 33000 Kronen, weiters wurde das Aquarell »Riva degli Schiavoni in Venedig«, gleichfalls von bescheidener Größe, um 32000 Kronen verkauft. Das »Josefstädter Glacis« erzielte 25000 Kronen. Die meisten übrigen Schöpfungen Rudolf von Alts schwankten im Preise von 10 bis 20000 Kronen. Pettenkofens Bild »Bauernfuhrwerk« erreichte 59000 Kronen, ein Bauernhof 43000, »Stubeninneres mit einem Hündchen« 26500, »Neapolitanisches Bauernhaus mit Bäuerin« 47000, »Zigeunerhütte im Walde« 38000, »Ungarischer Markt bei Regen« 31000, »Inneres eines Bauernhauses« erzielte 22000 Kronen, »Küche in Riva« 18500 Kronen, Netzflickerin 17000, Bäuerin aus Torre del Greco 14000 Kronen, Schindlers »Die Rast« (13 cm hoch, 16 cm breit) 12500 Kronen. Defreggers »Zur Gesundheit« wurde mit 62000 Kronen bezahlt, dessen »Überraschte Wilderer« mit 23400, Benjamin Vautiers »Trauerbotschaft« mit 25000, Waldmüllers »Labung eines Knaben« mit 38000, Troyons »Gegend in Nordfrankreich« mit 25000, Claude Lorrains »Flucht nach Ägypten« mit 46000, Gabriel von Max »Liberté« mit 16000, Franz Alts »Saal im Palazzo Vendramin« mit 20000, Franz Eybls »Oberösterreichisches Bauernhaus« mit 23000, Gauermanns »Schafe auf der Weide« mit 22000, des gleichen Meisters »Kampf zwischen einem Bären und einem Stier« mit 28500. Ein Remi van Haanen erzielte 12500, ein Eugen Isabey 17500, ein Jan van Goyen »Holländische Kanallandschaft« 16500 Kronen. Und so weiter ins Ungemessene. Wie schon eingangs dieses Berichtes erwähnt, betrug das Gesamtergebnis die ansehnliche Summe von 3 Millionen Kronen und übertrifft damit selbst die hochgespanntesten Erwartungen. Ist es auch erfreulich, daß ein nicht ganz unbeträchtlicher Teil der Bilder in Wien verbleibt, so ist doch der Gedanke, daß das große Ganze nunmehr in alle vier Winde zerflattert ist, ein bitterer Wermutstropfen, schon der kunsthistorischen Bedeutung wegen. Zu der Versteigerung war auch ein Katalog mit vollendet schönen Reproduktionen der Hauptwerke der Sammlung und einem nach der Radierung Schmutzers wiedergegebenen Porträt Lobmeyrs hergestellt, der ein wahres typographisches Prachtwerk geworden ist, in dem die Erinnerung an die herrliche Sammlung für spätere Zeiten erhalten bleiben wird. Riedl

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Entscheidung über den Wettbewerb zur Ausmalung der St. Maximilianskirche in München. — Am 16. November trat das Preisgericht im Weißen Saale des Kgl. Polizeigebäudes, wo die 39 eingelaufenen Entwürfe aufgestellt waren, zusammen, um das Urteil zu fällen. Den I. Preis erhielt der Entwurf »Sieben Schwerter« von Theodor Baierl. Vier gleiche II. Preise fielen auf die Entwürfe: »Sühne« von Felix Baumhauer, — »Tuam animam pertransibit gladius« von Karl Baur, Theodor Baierl und Michael Kurz, — »Lebenskampf, Tod, Himmelslicht« von Georg Kau, — »Phönix« von Georg Winkler (Düsseldorf). Ein Entwurf, der ebenfalls einen II. Preis erhalten hatte, mußte nachträglich ausscheiden, als sich herausstellte, daß eine klare Bestimmung für die Zulassung zum Wettbewerb nicht erfüllt war. Sämtliche Entwürfe blieben bis zum 26. November dem öffentlichen Besuche zugänglich; sie erregten das größte Interesse in der Münchener Bevölkerung und Kunstwelt. Eine Veröffentlichung über den Wettbewerb wird in dieser Zeitschrift erfolgen.

Wien. Im festlichen Rahmen beging am 26. Oktober l. J. die Akademie der bildenden Künste die Feier ihres 225jährigen Bestandes, der in Vertretung des sich an der italienischen Front befindlichen Monarchen Erzherzog Friedrich beiwohnte. Generationen von bedeutenden Künstlern haben in dieser Hochschule der Kunst ihre Ausbildung erlangt. Als sichtbares Zeichen der Erinnerung übergab der derzeitige Rektor der Akademie, Professor Ritter Edmund von Hellmer, dem Erzherzog eine von Professor Müllner entworfene Medaille und den Bericht über die letzten 25 Jahre der Tätigkeit der Akademie. Mit einer inhaltsreichen Festrede Professor Dregers schloß die überaus würdig gehaltene Feier, deren ernster Ton der gegenwärtigen Zeit des schweren Völkerringens entsprach.

Gestorbene österreichische Künstler. — In kurzer Zeit hat der Tod drei bedeutende Künstler der Donaumonarchie hinweggerafft und zwar je einen Vertreter der deutschen, polnischen und ungarischen Kunst. Als erster soll der uns am nächsten liegende genannt sein, Maler J. M. Kupfer, der, obwohl ein gebürtiger Bayer, in seinem Wesen und in seiner Kunst Wiener durch und durch war. Er hatte seine Ausbildung zuerst in München, dann an der Wiener Akademie auf der Bildhauerschule Meister Hellmers genossen, widmete sich aber später vollständig der Malerei. Wiener Leben in den Vororten, charakteristische Bildnisse von Wiener Persönlichkeiten verschafften ihm bald einen sehr bekannten und geachteten Namen. Ein Herzschlag hat den arbeitsfrohen und überaus fleißigen Künstler kurz nach Vollendung seines 58. Lebensjahres ereilt. Der zweite dahingeschiedene Künstler, Sigismund von Ajdukiewicz, hat gleichfalls in Wien und München studiert; er malte außer Porträts hauptsächlich Genre und historische Bilder. Am bekanntesten sind seine Szenen zur Geschichte Kosciuszkos. In den letztverflossenen Jahren vollendete er einen sehr interessanten, für die neue Hofburg in Wien bestimmten Gemälde-Zyklus über die Geschichte des goldenen Vlieses. Ein tragisches Ende war dem dritten Künstler, dem ungarischen Bildhauer Barnabas von Hollo beschieden, der nach anderthalbjährigem schwerem Leiden in Budapest im 52. Jahre gestorben ist. Hollo war eines der größten Talente der ungarischen Bildhauerkunst. Von ihm rührt sowohl das Relief her, das die Kaiserin Elisabeth an der Bahre Franz Deaks verewigt, wie die prächtige Gedenktafel im Akademie gebäude zu Budapest, die die Gründung der ungarischen Akademie der Wisssenschaften durch den Grafen Stephan Szechenyi darstellt. Hollo erwarb auch zahlreiche in- und ausländische Preise, darunter die große goldene Medaille in Mailand. Sein letztes großartiges Werk war das Rakoczi-Grabdenkmal für den Kaschauer Dom, wo er bei der Konkurrenz zwar den ersten Preis errang, aber mit der Ausführung der Arbeit nicht betraut wurde. Der Künstler, der dadurch auch materiell schwer geschädigt worden war, verlor damals sein seelisches Gleichgewicht und zertrümmerte das herrliche Reiterstandbild Rakoczis. Er wurde daraufhin in ein Sanatorium gebracht, in welchem er nun sein verbittertes und zerstörtes Leben beschloß. — Im 75. Lebensjahre verschied kürzlich in Wien der akademische Bildhauer Joseph Beyer, der durch seine allegorische große Gruppe »Viribus unitis« in der Kaiserlichen Hofburg sich einen bekannten Namen machte, außerdem stammen zahlreiche kirchliche Werke in den Wiener

Gotteshäusern sowie an öffentlichen Gebäuden — im Parlament, Rathaus, Universität, Börse usw. — von seiner Hand. Riedl

Bildhauer Auguste Rodin, geb. den 4. Nov. 1840 in Paris, starb daselbst am 17. November.

Die Führichkrippe. — Vor 85 Jahren malte Führich für seine Familie eine kleine Krippe. D.ese »Anbetung der Hirten« (8 Tafeln, Figurenhöhe bis zu 20 cm) wurde in sorgfältiger Farbenwiedergabe vervielfältigt. Nun ist sie allgemein zugänglich; sie erschien im Verlag von Guttav Nedwid, Wien VI., Bürgerspitalstr. 29, und ist im Buchhandel für M. 1.40 zu beziehen.

Paul Hey. — Am 19. Oktober war der 50. Geburtstag des feinen und volkstümlichrn Malers Paul Hey. In München geboren, besuchte er das Maxgymnasium; nach Abschluß der Gymnasialstudien ging er an die Akademie her bildenden Künste, wo er den Unterricht von Löfftz und Diez genoß. Seine Werke zeichnen sich durch Gemüt uud Adel der Empfindung, aber auch durch hohe künstlerische Auffassung aus.

Philipp Schumacher (München) malte ein großes, sehr sinnvolles Kriegsgedächtnisbild für einen Seitenaltar in der Herz-Jesu-Kirche zu Hörde (Westfalen).

BÜCHERSCHAU

Die Denkmalpflege in Deutschland, mit besonderer Berücksichtigung der Rechtsverhältnisse. Von Dr. A. Knerr, Rechtsanwalt, Trier. M.-Gladbach 1915, Volksvereins-Verlag, G. m. b. H.

Ein aus den Bedürfnissen herausgewachsenes Büchlein, das die rechtlichen Verhältnisse der Denkmalpflege schildert, ist jetzt erschienen. Viel wurde in den letzten Jahren seitens der Behörden und von Vereinen für die Erhaltung der Kunst- und Naturdenkmäler unseres deutschen Vaterlandes getan, wofür das gebildete Publikum ein großes Interesse an den Tag legte. Mit der rechtlichen bezw. gesetzlichen Frage auf diesem Gebiete waren aber nur wenige vertraut, weshalb dieses handliche Büchlein zum Nachschlagen und zur Orientierung erschienen ist, um einem wirklich dringenden Bedürfnisse abzuhelfen. Dieses letzte Schlagwort ist hier einmal ernstlich am Platze. Vor allem dürfte das kleine Werkchen in den Kreisen der Geistlichkeit Beachtung finden; sind doch diese in erster Linie als Hüter und Pfleger der vielen und großen Denkmalwerte, die ihnen anvertraut sind, berufen. Aber auch Verwaltungsbeamte, Lehrer und das gebildete Publikum im allgemeinen, werden eine Fülle von Anregungen und Belehrungen daraus schöpfen können. Will es doch ein Wegweiser sein an einer Straße, die in ein Land voll Erinnerung und Schönheit führt. Möchte es der Ausbreitung einer Kulturbewegung dienlich sein, deren Grundzüge keinem Gebildeten fremd sein sollten. Anerkannt muß werden, daß das ausgezeichnete Büchlein, obgleich es die rechtlichen Gesichtspunkte besonders berücksichtigt, eine nichts weniger als trocken juristische Lektüre ist, sondern den Genuß bietet, einmal aus der Feder und von dem Standpunkte eines kunstliebenden berufenen Juristen das Thema behandelt zu sehen.

Die geschichtliche Einleitung beginnt mit dem Ausspruch W. v. Humboldts: »Die Vergangenheit und die Erinnerung haben eine große Kraft.« Bevor der Verfasser auf Begriff und System von Denkmalpflege und Heimatschutz übergeht, macht er in dieser Beziehung eine kurze Betrachtung über das Ausland, in erster Linie Frankreich, dann England, Italien, Schweiz, Österreich-Ungarn usw., geht dann zu den amtlichen Einrichtungen und Maßnahmen unserer deutschen Einzelstaaten über, schildert die Denkmalarchive, Inventarisationen, sowie die privaten Bestrebungen: »Der Tag der Denkmalpflege«, Dehios »Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler«, die Zeitschrift »Die Denkmalpflege« usw. In all diese trefflichen, in den letzten Jahren ins Leben gerufenen Einrichtungen führt uns der Autor ein. Besonders den Aufgaben der fruchtbaren Pflegestätte des Bundes Heimatschutz kommt er mit warmen Worten entgegen. Mit den Worten Stifters »Die Kunst ist die irdische Schwester der Religion« schildert er die kirchlichen Denkmäler, ihre Pflege, Verluste und Gefahren. Es sind die Kapitel »Staat und Kirche« und das Verhältnis der einzelnen Bundesstaaten zur Erhaltung der kirchlichen Denkmäler, sowie die Spezialgesetzgebung des 20. Jahrhunderts von so großer Wichtigkeit, daß sie jeder Gebildete wissen sollte. Der Naturdenkmalpflege ist ein besonderer Abschnitt gewidmet.

Mit der Wiedergabe der wichtigsten Gesetze des Denkmalschutzes unserer Bundesstaaten schließt das fesselnd geschriebene Buch. Ein Jahrhundert deutscher Denkmalpflege läßt der Autor an uns vorüberziehen und macht uns vertraut mit den zeitlichen Gesetzen, die bisher der Laie wenig beachtete, bezw. nicht beachten konnte, da ein handliches derartiges Werk in der Literatur fehlte. Schon insofern kann es auf das wärmste empfohlen werden. Architekt H. Steffen

Die Nationen im Wettstreit der Künste. Vorträge, gehalten im Kriegsjahr 1916 auf dem Gürzenich zu Köln von Josef Poppelreuter. Verlag der M. Du Mont-Schaubergschen Buchhandlung, Köln. 54 S., geh. M. 1.20.

Die kleine Schrift geht zurück auf Vorträge, die der Verfasser, Direktor am Wallraf-Richartz-Museum, im großen Saale des Gürzenich vor einer zahlreichen Zuhörerschaft gehalten hat. Es ist dankenswert, daß die zeitgemäßen Ausführungen nunmehr weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden. Poppelreuter erörtert hier mit einer Unvoreingenommenheit und Leidenschaftslosigkeit, wie sie gegenwärtig nur dem Deutschen eigen zu sein scheint, die Verdienste der kriegführenden Nationen auf dem Gebiete der Kunst. Die einzelnen Abschnitte tragen die Überschriften: Lateinische Invasion und griechische Künstler; Rassenmischungen und Völkerwanderungen, Die Führung in der Epochenbildung, Der Preis der Anmut, Der Preis der Kraft und der Tiefe, Musik, Die Beschützer der Kunst, Nach dem Kriege. Das Ergebnis ist, daß die einzelnen Nationen mehr oder weniger ihre besonderen Verdienste um die Kunst haben, daß aber die deutsche Nation vor den anderen in keiner Weise zurückzutreten braucht, daß auch im Hinblick auf das Gebiet der Kunst der Vorwurf der Barbarei nur aus Leichtfertigkeit und gemeiner Schmähsucht entspringt. Die Schrift, die in anziehender Form einen kurzen Gang durch Entwicklung und Leben der Kunst in Europa darstellt, klingt aus in einer Aufforderung zur Selbstbesinnung und zur Abkehr von allem, was mit wahrhaft deutscher Kunst und deutscher Art unverträglich ist. Dr. H.

WETTBEWERB FÜR DIE AUSSCHMÜCKUNG DER ST. MAXIMILIANSKIRCHE IN MÜNCHEN.

Ich interessiere mich für die Verfasser der Entwürfe »Dreiklang«, »Dreizehn«, »Feldarbeit«, »Mirjam«, »Offenbarungen« und »Resurrexit« und bitte dieselben um vertrauensvolle Mitteilung ihrer Adresse.

Dr. A. Huppertz, Geistl. Rektor, Köln-Merheim linksrh.

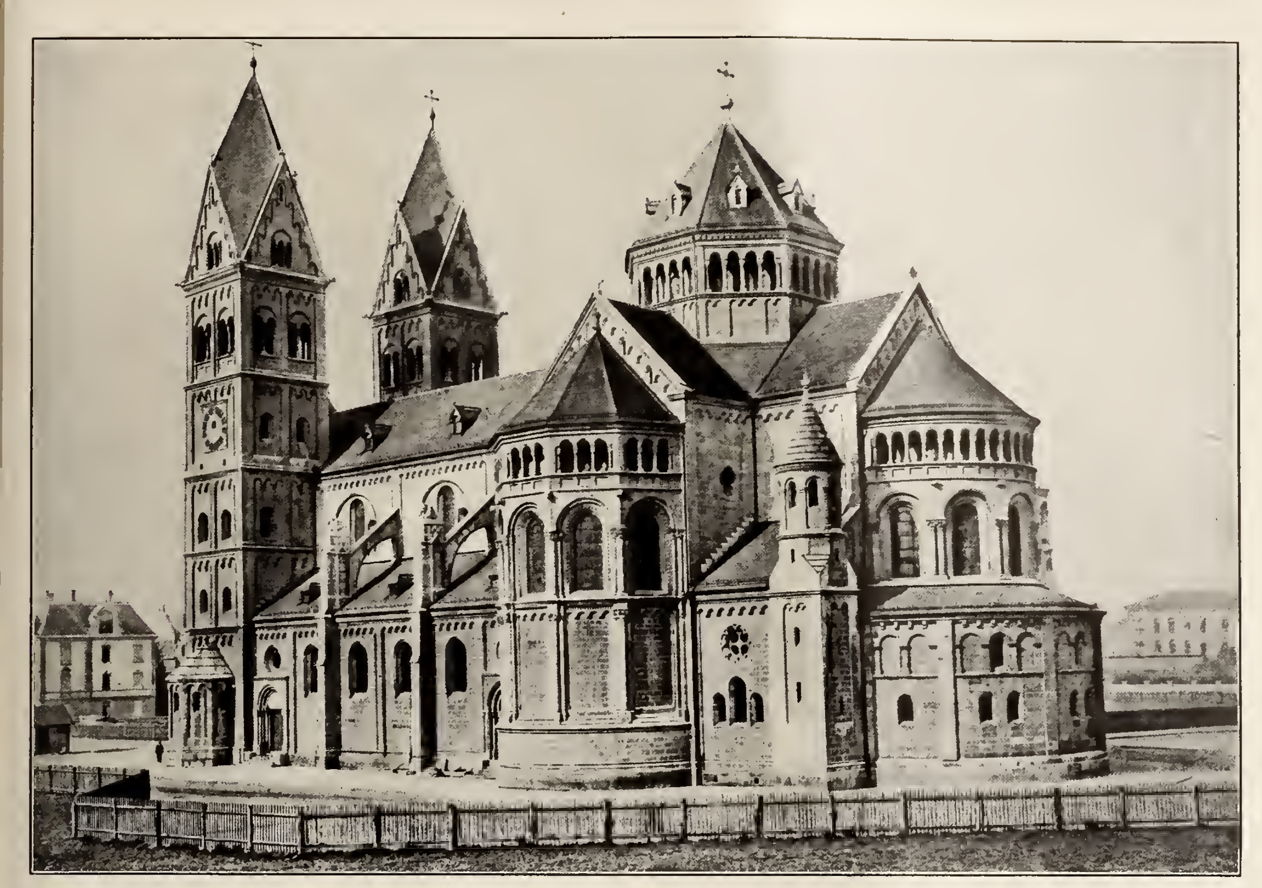
Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München


Die christliche Kunst.
Festschrift zum 25jährigen
Jubiläum d. Deutschen
Gesellschaft für
christliche
Kunst.
E.V.
918. Heft 4 und 5.
Januar u. Februar.
Aug. Pacher.



HEINRICH RENARD — DIE DORMITIONSKIRCHE IN JERUSALEM

Mappe 1911



LEONHARD ROMEIS — ST. BENNO-KIRCHE IN MÜNCHEN

Mappe 1896

25 JAHRE DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

4. Januar 1893 bis 4. Januar 1918

I. WIRKSAMKEIT DER GESELLSCHAFT

Vor 25 Jahren, am 4. Januar 1893, wurde zu München auf einer Versammlung von Künstlern und Kunstfreunden die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst gegründet. Im Frühjahr 1892 hatten in einem engen Kreise die Vorarbeiten begonnen, deren erstes Ergebnis ein Antrag der 39. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands zu Mainz auf Gründung einer Gesellschaft für christliche Kunst bildete. Als ein bescheidenes Reis ward die Gesellschaft von wenigen in einen Boden gepflanzt, der seinem Wachstum nicht günstig schien; aber unter der begeisterten Pflege vieler kunstliebender und glaubenstreuer Männer, die sich ihr anschlossen, faßte sie alsbald in allen Gauen deutscher Zunge, in Deutschland, in Österreich, in der Schweiz und darüber hinaus frische Wurzeln, unter der heiligen Wärme opferwilliger Pflege erstarkte sie, die Doppelquelle Religion und Kunst nährte sie, Gott der Herr gab das Gedeihen. Am Abend des Gründungstages betrug die Mitgliederzahl 112; im Jahre 1896 überschritt sie das erste Tausend, dann wuchs sie stetig an bis zur Höhe von 5000 bis gegen 6000. Selbst die harte Kriegszeit, in welcher Tod und Teuerung auch das Leben unserer Gesellschaft empfindlich stören und die Werbung neuer Mitglieder lahm legen, so daß die Mitgliederzahl auf 4500 sank, findet die Gesellschaft ihren Aufgaben gewachsen, denn ihre Tätigkeit und Leistungen erfuhren keine Schwächung, sondern allen Schwierigkeiten zum Trotz eher noch eine Steigerung.

Die Triebfeder ihrer inneren Kraft bildet in erster Linie der erhabene Zweck der Gesellschaft und die Art, wie sie ihn zu erreichen weiß. Dem Schönen öffnet sich



MAX MECKEL — ST. ROCHUS-KAPELLE BEI BINGEN

Mappe 1895

das Menschenherz, wie die Blume dem Sonnenlicht, das Auge sucht nach ihm und haftet trunken an ihm, die Seele nimmt es beglückt in sich auf, der Wille beugt sich ihm, gefangen von seinen Zaubern. Nicht eher ruht die Hand, bis sie das Schöne, dem allmächtigen Schöpfer nacheifernd, im Kunstwerk festgehalten. Die Kunst bildet den augenscheinlichsten Gradmesser des kulturellen Hochstandes der Menschheit, die stets, sobald sie dessen fähig war, ihre überragenden Ideen im Gewande der Kunst versinnlicht hat. Das Unendliche, das Heilige, das Überweltliche, der Mensch verlangt es im Bilde zu schauen: Kunst und Religion sind unzertrennbar. So war es längst, ehe die göttliche Vollkommen-



GEORG VON HAUBERRISSER ST. PAULS-KIRCHE IN MÜNCHEN

Mappe 1905



JOSEPH SCHMITZ — PORTAL DER KIRCHE IN PRADL
Mappe 1910, Umschlag

heit und Liebe die menschliche Natur angenommen hat, das Wort Fleisch geworden ist, um den Seelen ungeahnte Tiefen der Wahrheit und Schönheit zu erschließen. Der gläubige Christ will den Heiland und seine treuen Diener, seine Freunde vor Augen haben, will seine Taten und Lehren mit Hilfe der Sinne sich tiefer einprägen und durch die besten Fähigkeiten des Geistes verherrlichen. Nicht in armseligen Hütten soll der Herr unter uns wohnen, sondern sein Gezelt soll er in feierlichen Tempeln aufschlagen; nicht in würdelosem Gewande unbeholfener Darstellung soll die Religion sich der Welt zeigen, sondern angetan mit dem kostbarsten Schmuck, den edelsten Früchten des Fleißes und der Geschicktlichkeit, wie es der himmlischen Fürstin geziemt.

So hielten es die vergangenen Jahrhunderte, stark im Glauben, reich an Können, groß an kühnen Taten. Das müssen und wollen wir als Erben der Heilswahrheiten und einer erhabenen, zweitausendjährigen religiösen Kunst fortführen. Das religiös-künstlerische Erbgut zu hegen, aber auch verzinslich zu machen und zu vermehren, das ist der Zweck, den sich die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst gesetzt hat.

Im Verlaufe des 19. Jahrhunderts war die religiöse Kunst allmählich krank geworden. Unter dem Einfluß gelehrter, aber mißverständlich zu unrecht verwerteter Geschichtsforschung wurden ihr die frisch sprudelnden Wasser selbständigen Schaffens abgegraben, der Kunstboden wurde vom Umkraut geistlos äußerlicher Nachahmung fremd gewordener Formen überwuchert, das ein kunstfernes, aber höchst geschäftiges Zwischenhändlertum übereifrig streute. Diese Zustände mußte die Gesellschaft zunächst ins Auge fassen. Vor allem mußte sie die Irrwege, auf welche die christliche Kunst geraten war, der Allgemeinheit zum Bewußtsein bringen, die Anforderungen an wahre Kunst klarstellen, der



GABRIEL VON SEIDL ST. ANTONIUS-ALTAR IN ST. ANNA, MÜNCHEN
Mappe 1905

christlichen Kunst ihre Entwicklungsmöglichkeiten erringen und so den christlichen Künstlern Mut einflößen und auf künstlerisch hochstehenden Nachwuchs Bedacht nehmen. Es galt, den bösen Bann zu brechen, das selbständige Kunstschaffen auf den Schild zu erheben, den erstorbenen Glauben wieder zu erwecken, daß auch im Rahmen der Gegenwart religiöse Meisterwerke entstehen können, die sich den Schöpfungen früherer Blütezeiten der Kunst ebenbürtig anreihen. Vorbedingung für ein Gelingen dieser Bestrebungen war die Zusammenfassung aller Gleichgesinnten zu gemeinsamem Vorgehen. Nachdem dieses Werk mit der Gründung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst vollzogen war, setzte die fruchtbare Tätigkeit unverzüglich ein: man verbreitete gute Abbildungen von Werken lebender Künstler, die sich der Gesellschaft angeschlossen, förderte die Ausführung von Originalwerken, unternahm Ausstellungen und Verlosungen neuer Schöpfungen, ermöglichte jedermann, sich in allen Kunstangelegenheiten ohne Kosten zuverlässigen Rat zu holen.

Der erstgenannten Aufgabe ist die Jahresmappe gewidmet. Das ist eine Publikation, die jährlich erscheint und den Mitgliedern wie Teilnehmern als Vereinsgabe zugewiesen wird. Sie enthält jeweils ungefähr 34 Abbildungen nach Werken von Mitgliedern und zwar durchschnittlich 12 Folio-Tafeln in den vollkommensten Techniken, im übrigen große Bilder im Text, der eine Einführung in die Kunstwerke und Angaben über ihre Urheber bietet. Die Auswahl liegt in den berufenen Händen der Jury, das ist eines Ausschusses von sechs Künstlern und zwei Kunstfreunden.

Würdig ihrer 24 Vorgängerinnen hat die 25. Jahresmappe soeben ihren Weg zu den Mit-



HANS SCHURR
ST. JOSEPHSKIRCHE IN MÜNCHEN

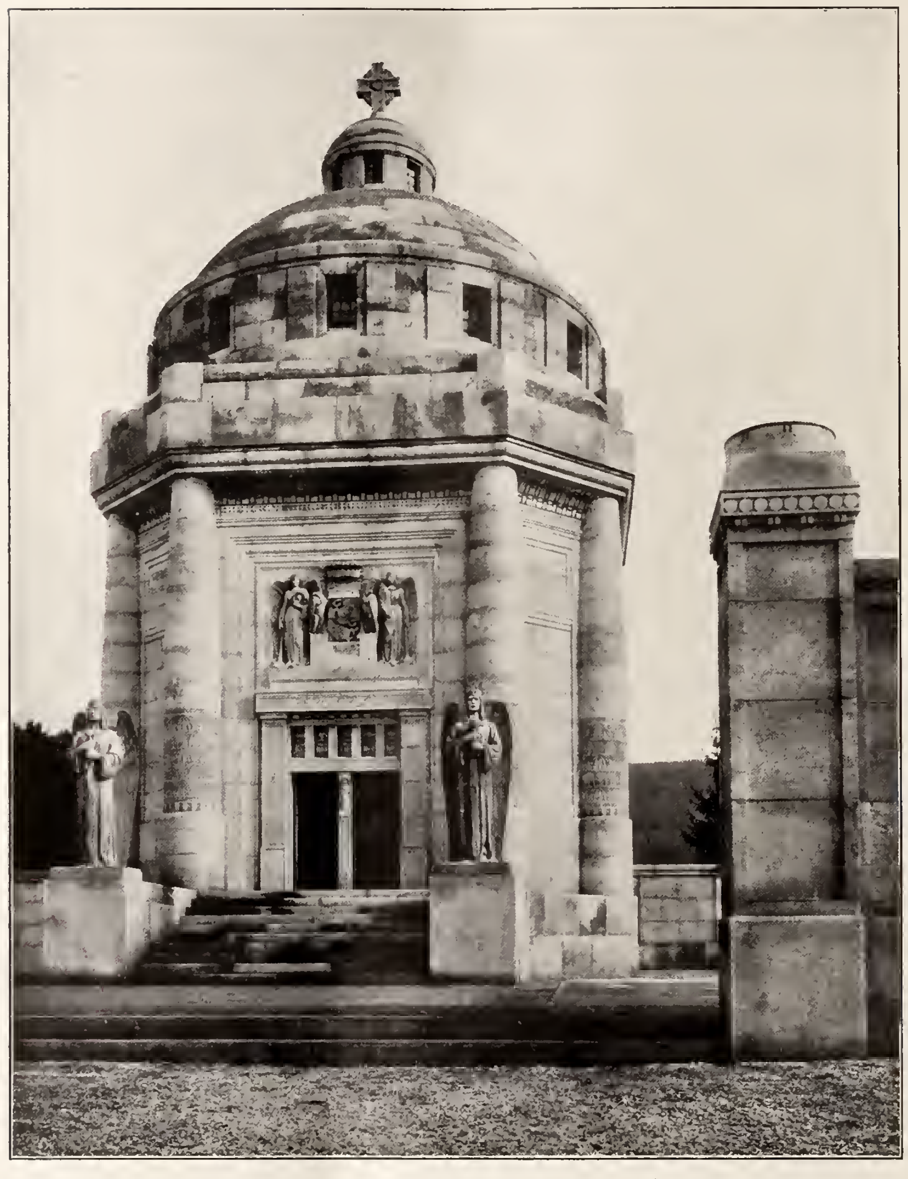
Jahresmappe 1904

gliedern angetreten. Fünfundzwanzig Jahresmappen! Schon diese Leistung allein läßt das Wirken der Gesellschaft als hochverdienstlich erkennen. Es erscheinen 53 Architekten, 94 Bildhauer, 90 Maler, zusammen 237 Künstler und die Gesamtzahl der veröffentlichten Kunstwerke beträgt 883. Wieviel reinsten Genuß haben diese Blätter verbreitet, wie viel Belehrung ausgeströmt, welchen Nutzen haben sie gestiftet! Für Glaube und Kunst unserer Tage sind sie ein ragendes, unvergängliches Ehrenmal. Sie künden von der nie versiegenden Kraft der Kirche, die den schönsten und besten Kräften des Menschen das würdigste Feld der Betätigung öffnet und den edelsten Ansporn gibt. Sie bilden ein Dokument, das die Kunstgeschichte nach der erhabensten Seite ergänzt und an dem niemand vorübergehen kann, der die Kunst der Gegenwart allseitig kennen und gerecht beurteilen will.

Der jedem Menschen angeborene Sinn für bildende Kunst steht unter dem Einfluß der Umgebung, in welche uns die Verhältnisse gepflanzt haben bezw. in die wir uns selbst versetzen. Ausbilden läßt er sich nur durch häufiges Betrachten bester Kunstwerke. Wer in einer kunstfremden, unkünstlerischen, also kunstwidrigen Umgebung aufgewachsen ist und dauernd lebt, läuft Gefahr, seine Veranlagung brach liegen zu lassen, wenn nicht gar zu verbilden. Dem läßt sich heutzutage leicht vorbeugen, einigermaßen durch Reisen in Kunststädte, ganz besonders aber dadurch, daß man sich eine engere Umgebung schafft, von der ständig der Odem edler, heiliger Kunst ausgeht. Vor jeder anderen hat die christliche Kunst unserer Tage ein Anrecht, im Bücherschrank des Studierenden, in der Stube des Geistlichen, im Hause eines jeden gebildeten gläubigen Laien traute Gastfreundschaft zu genießen. Sie lohnt mit reichem Lohne. In den Jahresmappen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ist vieles vom Allerbesten in schönster Auswahl und Abwechslung versammelt. Lassen wir es uns aber nicht genug sein, dem jährlich erscheinenden neuen Gast nur bei seinem Kommen ein Stündlein zu widmen, verdammen wir ihn nicht in einem Schrank zu einem todähnlichen Schlummer, sondern bereiten wir uns im Verkehr mit ihm oftmals eine stille Feier. Von einem aufs andere Mal wird er freier mit uns reden und unser Seelenleben bereichern. Wenden wir uns heute mehr an diesen Künstler, morgen an jenen, vergleichen wir sie übermorgen, damit wir uns für



AKOB ANGERMAIR — VOM ALTAR IN ST. JOSEPH ZU WÜRZBURG-GROMBÜHL
Mappe 1908



RICHARD BERNDL BEGRÄBNISKAPELLE ANDRASSY
Mappe 1912

den uns dieses geistliche Werk der Liebe dadurch danken, daß sie ihre Hand für kirchliche Zwecke weiter öffnen.

Aber noch einen anderen Dienst erweisen uns die Jahresmappen; seine Ausnützung kann der christlichen Kunst unabsehbaren Vorteil bringen. Siehe, so viele christliche Künstler leben in deinem Vaterlande, manche von ihnen in deiner nächsten Nähe, und du gingst an ihnen vorbei, kümmertest dich nicht um ihre Leistungen, kanntest keines ihrer Werke. Darum wußtest du dir auch nicht Rat, wenn du für dein Heim oder als Geschenk ein christliches Kunstwerk kaufen solltest oder wenn du beabsichtigtest, für das Gotteshaus einen Auftrag zu vergeben. So hörtest du auf die Anzeigen in der Presse und ließest dir von Unberufenen, welche die Kunst schädigten und die Künstler ausnützten, Erzeugnisse bieten, die nicht Kunst

eines jeden Eigenart empfänglich machen, Voreingenommenheiten und Einseitigkeiten abstreifen und das Herz jedem in seiner Art Tüchtigen weit und freudig erschließen. Teilen wir von dem, was uns erfreut, auch anderen mit; sie werden uns allmählich verstehen und es uns danken, vielleicht selbst in die Reihe der in unserer Gesellschaft vereinten Gönner der christlichen Kunst eintreten. Verwerten wir die Kunstwerke der Mappen beim Unterricht der Kleinen, wie zur Fortbildung des Volkes, das für gute Kunst weit empfänglicher ist, als viele seiner Führer und berufenen Bildner gemeiniglich ahnen. Bieten wir so auch auf dem einflußmächtigen Gebiete der Kunst der Jugend und dem Volke nicht Steine, sondern Brot; sie wer-

sind. In den Jahresmappen treten dir nun schon bis heute 237 christliche Künstler entgegen, die bereit sind, dir ihre guten Dienste zu leihen. Diese Ziffer wird sich mit jeder neuen Mappe erhöhen. Immer mehr tüchtige Meister werden sich der christlichen Kunst aus Herzensdrang zur Verfügung stellen, junge Kräfte werden sich ihr widmen, wenn die Zahl derjenigen wächst, die nur Kunstwerken Einlaß in das Gotteshaus gewähren. Ehedem waren die Fürsten der Kirche und des Staates, die Klosterobern und reichen Bürger die Auftraggeber der christlichen Künstler. Da hielt es nicht schwer, daß Künstler und Besteller sich fanden. Heute müssen die Künstler in den großen Städten wohnen, wo der einzelne im bunten Geschäftstreiben untergeht, während als Auftraggeber



HEINRICH FREIHERR VON SCHMIDT ST. MAXIMILIANS-KIRCHE IN MÜNCHEN

Mappe 1917



HEINRICH HAUBERRISSER FRIEDHOFSGEBÄUDE IN REGENSBURG
Mappe 1911



FRIEDRICH FREIH. v. SCHMIDT ERWEITERUNGSBAU DER KIRCHE IN LAIM (MÜNCHEN)
Mappe 1914



HERMANN SELZER KATH. KIRCHE IN KORNHÖFSTADT
Mappe 1914

Schaden brachten, müssen überwunden werden; gemildert sind sie durch die Jahresmappen, die jedermann gestatten, zu Hause in Ruhe die Künstler kennen zu lernen und unter ihnen die Wahl zu treffen. Die Beratungsstelle und die sonstige Wirksamkeit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst wird das übrige tun. Wenn die Kluft zwischen den Kunstfreunden und den Schaffenden auf diese Weise ausgefüllt ist, so können die neuen Verhältnisse, welche die Sorge um die christliche Kunst in die Hände vieler gelegt haben, nur Vorteile bringen, weil sie die Zahl der Kunstförderer vervielfachen.

die einzelnen Kirchenvorstände, die meistenteils fernab vom Künstler wohnen, im Vordergrunde stehen. Diese trennenden Hemmnisse, die sich aus den Zeitumständen entwickelten und bisher der christlichen Kunst

Nur die Unterstützung des Wirkens unserer besten Künstler durch Aufträge und Ankauf guter Neuschöpfungen vermag die Kunst hochzubringen. Mehr noch als für die Profankunst bedeutet eine richtige Auftragserteilung für die christliche Kunst, weil sie größtenteils angewandte Kunst ist. Literarischer Betätigung kommt für die lebende Kunst nur soweit ein fördernder Wert zu, als sie den guten Künstlern den Weg bereitet, in der Absicht, sie nicht zu leiten, sondern liebend zu begleiten. Hiernach richtet sich die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst ein. Es wäre ein unweises Unterfangen, wenn sie die Mitgliederbeiträge ausschließlich oder auch nur zum größeren Teil auf Ankäufe oder Aufträge verwenden wollte. Denn selbst mit sehr beträchtlichen Summen ließe sich im Vergleich zu dem, was tatsächlich für kirchliche Kunstzwecke aufgewendet wird, nur Geringes leisten. Auch wären Bedenken hinsichtlich allenfallsiger zweckwidriger Inanspruchnahme der Gesell-



OTTO SCHULZ KIRCHE IN WASSERTRÜDINGEN
Mappe 1911



ADOLF GAUDY KIRCHE IN ZERMATT

Mappe 1916

schaftsmittel nicht von der Hand zu weisen, sicherlich aber würde die Ursache der Mißstände nicht beseitigt und die kunstwidrigen Unternehmungen würden nach wie vor weiter wuchern. Nein, das Übel mußte an der Wurzel erfaßt, die Heilung von innen heraus erstrebt werden: es war darauf hinzuarbeiten, daß das Geld der frommen Stifter nicht in die unrechten Taschen gerät und alles, was zum Gotteshaus und seinem Schmucke gehört, auch Kunst, christliche Kunst ist. Gleichwohl bemühte sich die Gesellschaft auch um die unmittelbare Förderung und den Ankauf von Kunstwerken. Zur würdigen Durchführung von Aufträgen spendete sie in den Jahren 1895 bis 1904 den Betrag von 16250 Mark. Von da an wurden Zuschüsse nicht mehr gegeben. An deren Stelle war bereits 1901 eine wirksamere Einrichtung getreten, die zudem allen Mitgliedern zugute kommt, nämlich die Verlosungen. Diese sind so geregelt, daß jedes Mitglied alle 4 Jahre mit einen Gewinn beteiligt ist. Zur Verlosung gelangen teils Originale unserer Künstler in Plastik und Malerei, teils Reproduktionen nach Werken von der Gesellschaft zugehörigen Meistern. Auf diesem Wege wurden 192 Originalschöpfungen, 561 Mappenwerke, Majoliken, Terrakotten und kunstgewerbliche Arbeiten, ferner 15328 Reproduktionen, also 16081 Gewinne unter die Mitglieder verteilt, mit einem Kostenaufwande von 128489 Mark. 192 Mitglieder, von denen manches kaum dazu gekommen wäre, ein Original zu erwerben, erfreuen sich nun eines solchen köstlichen Besitzes[1]). Zugleich waren die Verlosungsankäufe für die Künstler ein Segen, denn sie dienten ihnen zur Mahnung und Aufmunterung, kleinere Kunstwerke für das christliche Haus herzustellen. Auch durch die Reproduktionen erhielten zahlreiche Räume einen würdigen Schmuck. Desgleichen förderten sie die Möglichkeit, gute Wandbilder herzustellen und eine Besserung im Reproduktionswesen anzubahnen. Zudem boten sie einen weiteren Anlaß, für die christlichen Künstler in der Öffentlichkeit einzutreten. Keineswegs sollen diese Kunstblätter bloß dem Bedürfnis nach gediegenem Wandschmuck nachkommen, vielmehr würden sie einem schönen und nützlichen Zweck genügen, wenn sie in zahlreichen Fällen den Grundstock einer Sammlung guter Reproduktionen bildeten und zur Anschaffung geeigneter Sammelmappen den Anstoß böten.

Jeder Kunstfreund spürt das Verlangen nach Vertiefung seiner Aufnahmefähigkeit. Doch

[1]) Diese Ziffern stellen das Ergebnis der Verlosungen 1901—1916 dar; die Verlosung für 1917 ist noch nicht einbezogen. Im Jahre 1917 wurden für Originale 5837 M. ausgelegt.



FRITZ FUCHSENBERGER EINGANG ZUR KATH. PFARRKIRCHE IN ADELSDORF
Mappe 1913

die Hast des Berufslebens und die Mannigfaltigkeit der Aufgaben, die an den heutigen Menschen herantreten, vielfach auch äußere Hemmnisse, welche die Gelegenheit zum Kunstgenuß einschränken, gestatten nur wenigen, sich eingehender mit den Kunstfragen zu beschäftigen, deren Durchdringung keineswegs auf der Oberfläche liegt. Deshalb dürfte jedermann, der sich mit Kunstangelegenheiten zu befassen hat, eine Einrichtung freudig begrüßen, die ihm ermöglicht, ohne Schwierigkeiten sich des uneigennützigen Rates von Männern zu bedienen, die sich die christliche Kunst zur Lebensaufgabe gemacht haben, die mitten im Kunstleben wirken und zugleich in Theologie und Kunstgeschichte bewandert sind, die ihr Können und Wissen opferbereit in den Dienst der Gesamtheit stellen. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst hat sich in ihrer Jury, die aus sechs Künstlern und zwei Geistlichen besteht, ein derartiges Organ geschaffen. Der Jury obliegt neben ihren sonstigen Arbeiten die kostenlose Beantwortung aller in das Gebiet



EDUARD ENDLER INNERES DER KIRCHE IN SARSTEDT
Mappe 1915



MICHAEL KURZ — INNERES DER KIRCHE IN PFERSEE (AUGSBURG)
Mappe 1917

der Kunst einschlägigen Anfragen. Eine schwere Verantwortung lastet auf dem Geistlichen, der einen Kirchenbau oder Veränderungen im Gotteshause und Neuerwerbungen in die Wege zu leiten hat, ebenso auf dem Architekten, wenn er sich mit Vertretern der Schwesterkünste in Verbindung setzen soll, aber auch auf den geistlichen und weltlichen Behörden, wenn sie Entscheidungen treffen; kein gebildeter Laie kann am Schicksal der Kunst seiner Gotteshäuser gleichgültig vorübergehen, da es die ganze Kirchengemeinde, die Ehre Gottes und das Ansehen der heiligen Religion berührt. Sie alle mögen sich gegebenenfalls erinnern, daß sie in der Jury der D. G. f. chr. K. eine berufene Beratungsstelle besitzen, die ohne jegliche Voreingenommenheit darauf hinarbeitet, durch Aufklärung und Empfehlung geeigneter Künstler die Aufträge in die rechten Hände zu bringen. Schon bisher wurde auf diese Weise die Lage, das Ansehen und der Einfluß der christlichen Künstler gebessert und nicht wenige Auftraggeber wurden vor Sorge und Schaden bewahrt. Aber auch in vielen jener zahlreichen Fälle, bei denen der Rat der Jury zu keinem Ergebnis führte, dürfte die Arbeit der Auskunfterteilung, die den umfangreichsten und schwierigsten Teil der Korrespondenz ausmacht, nicht ganz vergeblich gewesen sein.

In das Gebiet der sachkundigen Beratung schlägt auch die Durchführung von Wettbewerben ein. Es ist hier nicht der Ort, auf Bedenken einzugehen, welche in Künstlerkreisen gegenüber dem Wettbewerbswesen schon aufgetaucht sind[1]). Vielmehr dürfte

[1]) Grundsätzliches über Wettbewerbe enthält das 1. Heft der Publikation »Konkurrenzen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst«, Verlag der Ges. f. chr. Kunst, G. m. b. H., München, Karlstr. 6.



STEPHAN MATTAR PAULS-KIRCHE IN KÖLN
Mappe 1910

es genügen, wenn in dieser Beziehung mit allem Nachdruck versichert wird, daß die Wettbewerbe, welche unsere Gesellschaft unternahm oder auf Veranlassung anderer durchführte, die Interessen der Künstlerschaft aufs strengste wahrten. Das jeweilige Preisgericht versäumte nie, zunächst zu prüfen, ob im gegebenen Falle nicht ein unmittelbarer Auftrag an einen Künstler besser am Platze wäre, und es gab erst dann seine Zustimmung zu einem Wettbewerb, wenn es überzeugt war, daß er mit mehr Sicherheit den vollen künstlerischen Erfolg eines Unternehmens verbürge. Einzelne Wettbewerbe bezweckten außerdem, Künstlerschaft und Publikum für bis dahin brach gelegene Gebiete, wie z. B. die christliche Friedhofskunst, zu erwärmen. Es waren Wettbewerbe für Neu- und Umbauten großer und kleinerer Gotteshäuser in Nord und Süd, für Altäre und Kirchenausmalungen, für Grabmalkunst und öffentliche Denkmäler, Wettbewerbe für Taufsteine, für Kriegsgedenkzeichen, für Titelblätter von Zeitschriften, für Kommunionandenken und Vereinsurkunden, zusammen nicht weniger als 33 Wer sich der hohen künstlerischen Erfolge erinnert, die in den Ausstellungen gezeigt und durch die teils in zwei besonderen Publikationen, teils in der »Christlichen Kunst« erfolgten Veröffentlichungen allgemein bekannt wurden, muß neidlos bekennen, daß die Gesellschaft der christlichen Kunst auch auf diesem Gebiete genützt hat. Die Ausführung, die einem der preisgekrönten Teilnehmer zufiel, nicht eingerechnet, floß einer Reihe beteiligter Künstler aus Preisen die Gesamtsumme von 40460 Mark zu. Weit wertvoller noch waren die moralischen Erfolge sowohl für nicht wenige Künstler, denen sich der Weg zu Ansehen und Aufträgen öffnete, als auch für die christliche Kunst, die an Achtung und Ausdehnung zunahm.

Die Ankäufe zu den Verlosungen, die Vermittlung von Aufträgen und die Wettbewerbe bezwecken die Förderung der Originalwerke. Wenn wir von einem Kunstwerk sprechen, so meinen wir ein Original, d. i. eine Arbeit, die unmittelbar aus Geist und Hand eines Künstlers hervorging. Dieses allein ist imstande, den Ruhm des Künstlers ungeschmälert zu verkünden, vor ihm schaut der Betrachter in die Seele des Urhebers ohne Trübung. Das Original weckt das Verlangen des Kunstfreundes, es zu besitzen und sich des Meisters für Aufträge zu versichern. Aber zahllose Künstler müßten darauf verzichten, die Früchte ihres Fleißes und Könnens in weiteren Kreisen bekanntzumachen, wenn es keine besonderen Möglichkeiten gäbe, Originale öffentlich zu zeigen, nur wenigen auserwählten Kunstfteunden wäre es vergönnt, in die Kunstzustände der Gegenwart einen Blick zu tun und Neuschöpfungen zu studieren, wenn man darauf angewiesen wäre, jedem Kunstwerk an seinen Aufstellungsort oder in die Werkstätten nachzureisen. Hier treten die K u n s t a u s s t e l l u n g e n helfend ein. In ihnen kommt das Kunstwerk zum Beschauer. Durch sie schuf sich die Profankunst prächtige Tummelplätze, wo sie die breitesten Volksschichten, hoch und nieder, heran-



LUDWIG GAMP KRUZIFIXUS IN ST. PAUL ZU MÜNCHEN
Mappe 1895

ruft, glänzt und für sich wirbt. Welch ein Gewinn wäre es für die christliche Kunst, verfügte auch sie über eine dauernde, sich weitausspannende Gelegenheit, mit ähnlicher Leichtigkeit aus dem Verborgenen herauszutreten! In dieser Erkenntnis nahm die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst jeden Anlaß wahr, der ihr die Abhaltung einer Ausstellung gestattete. So führte sie 1895 im Kgl. Kunstausstellungsgebäude zu München mit bestem moralischem Erfolg eine Ausstellung durch, an der 80 Künstler (darunter 45 Mitglieder) mit 165 Werken teilnahmen. Im folgenden Jahre beteiligte sie sich geschlossen an der Ausstellung für christliche Kunst anläßlich des Katholikentages zu Dortmund, wo 43 Mitglieder vertreten waren. Auf der Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1899 erschien die Gesellschaft als besondere Gruppe mit 89 Kunstwerken. Dann folgte 1904 auf Anregung des Lokalkomitees zum Katholikentag die Ausstellung in Regensburg, auf der 85 Künstler mit 261 Werken erschienen. Auf der großen Ausstellung für christ-



SIRIUS EBERLE ST. GEORG
Mappe 1893

Verhältnisse der christlichen Kunst nicht mit jenen, welche der Profankunst ihre üppige Entfaltung erlauben. Deshalb muß hier teilweise ein anderer Weg eingeschlagen werden. Man betrat ihn 1900 durch Eröffnung einer ständigen Ausstellung für christliche Kunst in den Räumen der Gesellschaft zu München (Karlstraße 6). In regelmäßigem Wechsel werden dort Arbeiten von Mitgliedern bei freiem Eintritt gezeigt und viel Schönes, so auch eine ganze Reihe hochstehender Sonderausstellungen wurde vorgeführt. In vollem Umfange lassen sich jedoch die Bedürfnisse der christlichen Künstlerschaft nach einer ihren besonderen Wünschen genügenden Ausstellungsgelegenheit erst in der Folgezeit im Zusammenhang mit anderen dringlichen Aufgaben der Gesellschaft befriedigen.

Desto entschiedener verlangt jenes nie mehr entbehrliche Hilfsmittel nach Verwertung, welches den Mangel eines weiter ausgreifenden Ausstellungswesens weniger empfinden läßt und einen immerhin schätzbaren Ersatz bildet. Das ist die gediegene Reproduktion. Zwar bleiben selbst die vollendetsten Nachbildungen hinter dem Originale zurück, doch vermitteln sie immerhin viele Vorzüge desselben. Sie bereiten auf den Genuß des noch nicht gesehenen Originals vor, wecken und stützen die Erinnerung an das gesehene, gestatten einen häufigen, bequemen und andauernden Verkehr mit der Kunst, lassen vergleichende Studien zu und geben einen Überblick über die Meisterwerke der Vergangenheit und Gegenwart, der Nähe und Ferne, an die Hand. Nicht unwillkommen dürfte dem Kunstfreund das erläuternde und begeisternde Wort sein, wenn es das Bild begleitet. Auch in dieser Hinsicht wird den Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst durch die zwei Zeitschriften »Die christliche Kunst« und »Der Pionier« sehr viel geboten. Erstere trat im Oktober 1904 im engsten Zusammenwirken unserer Gesellschaft mit der »Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.« (München, Karlstr. 6), in deren Verlag sie erscheint, ins Leben. Sie steht auf dem Boden der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst; für

liche Kunst in Düsseldorf 1909 füllten die Künstler unserer Gesellschaft drei Säle mit 97 Werken. Im Jahre 1913 endlich übernahm die Gesellschaft auf der Gewerbe-, Industrie- und Kunstausstellung zu Paderborn die Durchführung einer Abteilung für christliche Kunst, die 235 Arbeiten von 101 Künstlern umfaßte. — Eine Anzahl Mitglieder, die sich 1907 an der Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung zu Aachen beteiligte, wurde daselbst zu einer eigenen Abteilung vereinigt.

Doch decken sich im Ausstellungswesen die



HEINRICH WADERE — ROSA MYSTICA

Mappe 1894

deren Ziele arbeitet sie unter den Mitgliedern, welche sie beziehen, und weit über die Grenzen der Gesellschaft hinaus. Ihr Inhalt umfaßt das ganze Kunstgebiet, alte und neue Kunst, berücksichtigt aber mit besonderer Sorgfalt die christliche Kunst der Gegenwart. Eine selbständige Unternehmung der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., ist »Der Pionier«, der übrigens in der gleichen Weise und ebenso nachdrücklich wie »Die christliche Kunst« für die Ideale und Aufgaben der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst eintritt; nur ist er weniger umfangreich (100 Seiten im Format der Chr. K.) und beschränkt er sich auf die christliche Kunst, das kirchliche Kunsthandwerk und praktische Kunstfragen. Im Jahre 1908 entstanden, wendet er sich an jene Kunstfreunde, welche in ihm eine Ergänzung der »Christlichen Kunst« begrüßen oder denen Zeit und Verhältnisse eine stärkere Beschäftigung mit Kunstliteratur nicht gestatten. Beide Zeitschriften legen auf gute Abbildungen das größte Gewicht. In den bis Oktober 1917 erschienenen 13 starken Bänden der »Christlichen Kunst« zählen wir 5333 Bilder, darunter viele mehrfarbige. Der alten Kunst sind 1291 Reproduktionen entnommen, während 4042 die Kenntnis neuer Kunst vermitteln. Dazu kommt »Der Pionier«, der bis jetzt 9 Bände umfaßt und 161 Abbildungen alter, ferner 630 Abbildungen neuer Kunstwerke, zusammen 791 Bilder bietet. In der »Christlichen Kunst« tritt eine ansehnliche Schar unserer besten Künstler vor Kreise, die ihnen sonst verschlossen wären und nicht wenige unter ihnen konnten mit ihrem gesamten bisherigen Lebenswerk durch größere Aufsätze oder Sonderhefte nachdrücklich gewürdigt werden.

In pekuniärer Hinsicht sah sich die Gesellschaft auf die Jahresbeiträge der Mitglieder beschränkt. Einen anderweitigen Zufluß erhielt ihr Vermögen durch ein Vermächtnis im Betrage von 3000 Mark, wofür sie herzlich dankbar ist. Würden ihr gleich anderen Vereinigungen, die nicht in unserem Sinne arbeiten, namhafte Zuwendungen von Gönnern zur Verfügung stehen, so hätte sie in vielen Beziehungen, vor allem aber während der harten Kriegsjahre, ihre idealen Ziele und die realen Kunstinteressen nachdrücklicher verfolgen können. Keinen Berufszweig traf der Krieg empfindlicher, als die Vertreter der christlichen Kunst. Die Gesellschaft bemühte sich, durch Ankauf von Kunstwerken mildernd einzugreifen. Auch suchte sie die ihr erreichbaren Stellen, namentlich den Klerus zu unverzüglicher Erteilung von Aufträgen zu ermuntern. So wurde Ende 1915 auf Grund des von der Gesellschaft veranstalteten Wettbewerbes für religiöse Kriegsgedenkzeichen und Kriegserinnerungen ein illustriertes Werbeblatt »Schafft unseren Kriegern würdige Denkmale« in 20000 Exemplaren versandt. Schon Ende 1914 war an den gesamten Klerus ein Rundschreiben ergangen, mit der Aufforderung, sich der christlichen Kunst und der Zwecke unserer Gesellschaft anzunehmen.



ANTON PRUSKA MARIENALTAR

In St. Anna zu München. — Mappe 1903

Zahlreiche Künstler stehen im Heeresdienst, viele setzen an der Front ihr Leben ein,



THOMAS BUSCHER — *Mappe 1897* — TOD DES HL. JOSEPH

manche haben es dem Vaterland geopfert. Den Gefallenen zollen wir Trauer und dankbare Erinnerung, für jene aber, die noch draußen weilen, wollen wir daheim rührig einen guten Boden bereiten, damit sie nach glücklicher Heimkehr ihren heiligen Beruf wohlgemut wieder aufnehmen können. In der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst nahm während der Kriegsjahre nicht allein die äußere Führung der Geschäfte ihren geordneten Verlauf, sondern auch das innere Leben blieb so rege wie nur je. Allerdings ließen die Verhältnisse eine Abhaltung der jährlichen Mitgliederversammlungen nicht zu. Auch anläßlich des 25jährigen Gedenktages ihrer Gründung verbieten sich Zusammenkünfte und Festlichkeiten. Vor dem Kriege hatten sich Vorstandschaft und Mitglieder den 4. Januar 1918 wohl anders gedacht: sie hatten darauf gerechnet, daß er die Freunde der christlichen Kunst von allen Gegenden her zu froher Feier schöner Erinnerungen und Erfolge zusammenführen werde, sie hatten erwartet, daß er in allen Festteilnehmern die Begeisterung für das Gedeihen der christlichen Kunst erhöhen und damit einen gewaltigen Schritt aufwärts bedeuten werde. Nachdem es jedoch anders kam, entschloß sich die Vorstandschaft, das Jubiläum gleichwohl nicht stillschweigend verstreichen zu lassen. Statt der Festklänge mögen die vorliegenden Blätter eine gehobene Stimmung wecken und die Erinnerung an den Gründungstag, sowie an die 25jährige Wirksamkeit der Gesellschaft festhalten. Diese Blätter wollen alle Mitglieder der Gesellschaft grü-

ßen und ihnen danken. Auffordern wollen sie alle Kunstfreunde, alle Geistlichen und Laien, sich der Gesellschaft anzuschließen und für sie zu werben. Für den Hochstand der heutigen christlichen Kunst legen die Bilder laut Zeugnis ab. Den bisher erschienenen 25 Vereinsgaben entnommen, laden sie die Besitzer der Jahresmappen ein, diese wieder vorzunehmen und die darin niedergelegten 883 Abbildungen neuerdings an Auge und Herz vorüberziehen zu lassen, sowie in den ferneren Jahren ihre Nachfolgerinnen gerne bei sich aufzunehmen [1]).

Nach dem Kriege brauchen wir eine geschlossene, starke Vertretung der christlichen Kunst, die alle gläubig denkenden Männer und die hervorragendsten christlichen Meister mit ihrem begabten Nachwuchs umfaßt, eine Vereinigung, die auch über genug materielle Kraft verfügt, um sich frei entwickeln und geltend machen zu können. Die Erlebnisse der jüngsten Zeit haben die Geister von Grund aus aufgewühlt und für neue Einflüsse empfänglich gemacht. Eine von Gott abgewendete Kunst wird mit großen Hilfsquellen und viel Entschlossenheit, auch mit bestechenden Leistungen auftreten. Will sich daneben der christliche Geist in edlem Wettstreit behaupten, so tut Rührigkeit not, doch vor allem Einigkeit im Ziel und in der Anwendung der besten Mittel zu seiner Erreichung. Zu den unsrigen zählen wir Männer, die Können und Geistesgaben zu Hohem befähigen, und wir sind nicht so arm, daß wir sie nicht zu beschäftigen vermöchten. Zu hoch schätzen wir das erhabene religiöse und Kulturgut der christlichen Kunst, als daß wir — zu unserem Verhängnis — darauf verzichten wollten. Nein, wir können uns nicht mit dem Rückblick auf eine erfreuliche Vergangenheit begnügen, auf die Zukunft seien unsere Anstrengungen gerichtet, damit sie für die christliche Kunst eine gedeihliche werde. Gott möge es gnädig wenden.



CHRISTIAN WINKER — MADONNA MIT ST. ALOISIUS UND ST. ALPHONSUS
Mappe 1901

[1]) Die Auswahl der in vorliegendem Hefte enthaltenen Bilder und die nähere Bestimmung hierüber wurde von der Jury für 1917 vollzogen.

II. AUS DER GESCHICHTE DER GESELLSCHAFT

Am 18. März 1892 versammelten sich auf Einladung des jungen Bildhauers Georg Busch in dessen Atelier zu München sieben Berufsgenossen und drei Freunde aus dem Gelehrtenberufe. Die geladenen Künstler entstammten jenem Kreise, der sich in dem von Georg Busch während seiner akademischen Studienzeit (Anfang 1885) für ernstgesinnte Kunststudierende gegründeten Albrecht-Dürer-Verein zu gegenseitiger Anregung zusammengeschlossen hatte. Die kleine Gruppe beriet an jenem Abend in jugendlicher Begeisterung und Zuversicht über Mittel und Wege zur Neubelebung der christlichen Kunst und beschloß, die Gründung einer »Gesellschaft



ALEXANDER IVEN TYMPANON AN DER MARIÄ EMPFÄNGNISKIRCHE ZU DÜSSELDORF
Mappe 1903

zur Pflege der christlichen Kunst« zu betreiben. Laut Aufschreibung über das Ergebnis der Beratung sollte diese Gesellschaft die Aufgabe erhalten, »einen Mittelpunkt zu bilden für alle diejenigen Künstler, welche gewillt sind, die Kunst im christlichen Sinne zu pflegen und in weitere Kreise das Verständnis für die christliche Kunst zu tragen«. Mitglied sollte werden können, wer sich mit den Zwecken der Gesellschaft einverstanden erkläre und einen jährlichen Beitrag von 10 M. leiste. Auch die Herausgabe einer Vereinsmappe war bereits geplant.

In der Folge fanden häufige Besprechungen statt und einige neue Teilnehmer wurden beigezogen. Im August waren die Beratungen bereits so weit gediehen, daß der Entschluß reifte, an die Öffentlichkeit zu treten. Der erste Schritt hierzu war das Ersuchen an die Generalversammlung der Katholiken Deutschlands zu Mainz, den Gedanken zu fördern. Dort hatte Pfarrer Franz Festing in Niederroth die Vertretung des Vorschlages auf Gründung der »Gesellschaft für christliche Kunst«. Auch ein Statutenentwurf wurde vorgelegt. Es wurde denn auch folgende Resolution angenommen: »Die 39. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands begrüßt lebhaft die von Künstlern ausgehende Bewegung, eine große, über ganz Deutschland sich erstreckende Gesellschaft für christliche Kunst zu begründen, die zugleich Künstler und Kunstfreunde umfaßt. Sie ersucht die Herren Pfarrer Festing, Bildhauer Busch und Maler Fugel, bis zur nächsten Generalversammlung unter Heranziehung aller geeigneten Kräfte die nötigen Schritte zur Konstituierung einer solchen Gesellschaft zu tun und der nächsten Generalversammlung darüber Mitteilung zu machen.«

Am 15. und 16. November 1892 wurden die inzwischen mehrfach geänderten Satzungen mit einem Begleitschreiben an den Hochwürdigsten Episkopat, an katholische Adelige und bekannte Kunstfreunde, an Künstler und viele sonstige Adressen, auch an die katholische Presse versendet. Das Begleitschreiben enthielt Aufklärungen über die Neugründung und die Einladung zum Beitritt. Viele Bischöfe und andere hochangesehene Männer gaben, zum Teil mit großer Wärme, zustimmende Antworten. Auf Grund dieser aufmunternden Schreiben und der eingelaufenen Anmeldungen wurde die Versammlung zur Gründung der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« auf 4. Januar 1893 anberaumt; sie fand an jenem Tage um 3 Uhr nachmittags im Katholischen Kasino zu München statt. Die Beratung der in neuer Fassung vorgelegten Satzungen wurde glatt erledigt. An den Wahlen zur Vorstandschaft, die in ziemlich später Stunde erfolgte, beteiligten sich 37 Mitglieder.

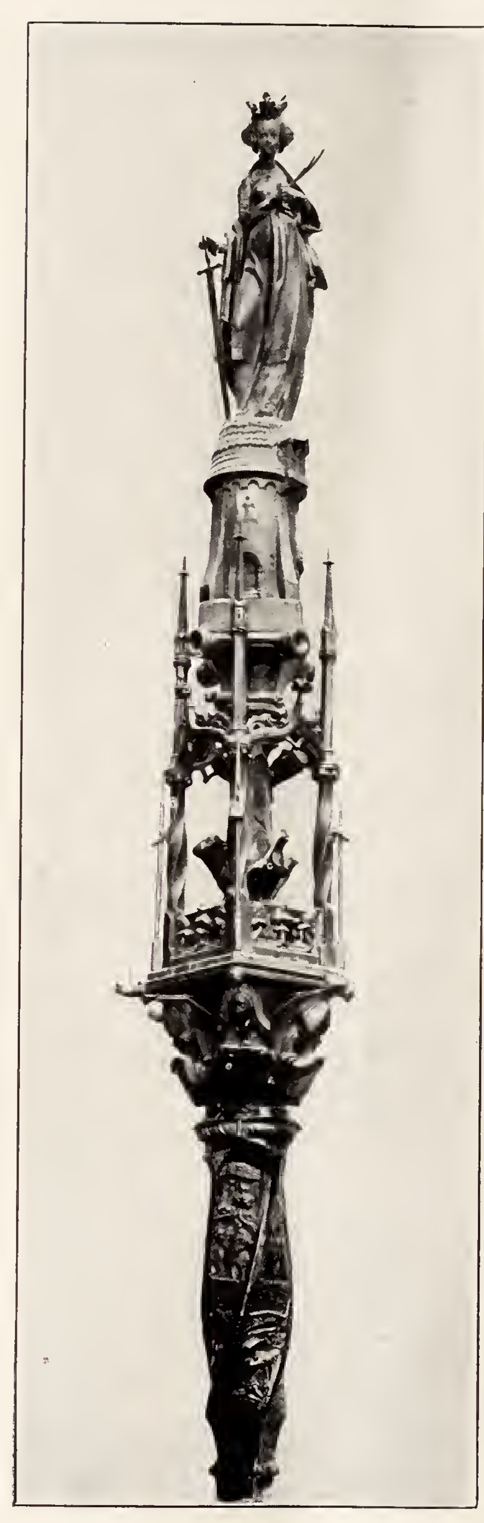
Die weitere Geschichte der Gesellschaft ist in den Protokollen über die Sitzungen der Vorstandschaft und der Jury, sowie in den gedruckten Jahres- und Versammlungs-Berichten niedergelegt.



JOSEPH SCHEEL HL. FAMILIE
Mappe 1899

Für die neue Vereinigung war es ein hoher Gewinn, daß der Gründer der Görresgesellschaft, Reichsrat Dr. Georg Freiherr von Hertling, der gegenwärtige Reichskanzler, ihr gewogen war und die einstimmige Wahl in die Vorstandschaft sowie als I. Präsident annahm. Fast siebzehn Jahre oblag Seine Exzellenz mit vollster Hingabe und segensreichem Weitblick diesem Ehrenamt. Schmerzliches Bedauern verursachte deshalb sein Entschluß vom 5. November 1909, die Stelle des I. Präsidenten niederzulegen und aus der Vorstandschaft auszuscheiden. Auch eine spätere Zeit konnte jenen Entschluß nicht rückgängig machen; doch hat S. Exzellenz nie aufgehört, der Gesellschaft warme Sympathie zu schenken und erst kürzlich gab der hohe Herr der Vorstandschaft die Versicherung, daß er auch weiterhin die Arbeiten der Gesellschaft mit wärmster Anteilnahme verfolgen werde.

Am 16. Juni 1911 wurde Herr Dr. Wilhelm von Haiß, damals Senatspräsident in München, zum I. Präsidenten gewählt. Aber schon zu Ende des Jahres sah er sich zum großen Leidwesen der übrigen Vorstandsmitglieder infolge seiner Beförderung nach Nürnberg veranlaßt, die Präsidentenstelle niederzulegen, doch blieb er in der Vorstandschaft. Zum Nachfolger wurde am 8. Januar 1912 Herr Oberamtsrichter Franz Xaver Riß gewählt. Nachdem inzwischen sein Vorgänger alsbald wieder als Präsident des Obersten Landesgerichtes nach München zurückgekehrt war, legte Herr Oberamtsrichter Riß, der seinen Aufgaben in rührigster Weise nachkam, am 7. Oktober 1913 die Präsidentenstelle nieder. Auf Ersuchen der Vorstandschaft übernahm nun S. Exzellenz Reichsrat Dr. Wilhelm von Haiß das Amt des I. Präsidenten neuerdings.



CARL BURGER PROZESSIONSSTANGE
Mappe 1905

Die Gründungsversammlung wählte zum II. Präsidenten durch Zuruf den Bildhauer Georg Busch, wegen seiner entscheidenden Verdienste um Anregung und Durchführung der Gründung der Gesellschaft. Seitdem bekleidet Professor Busch den verantwortungsvollen und mühereichen Posten ununterbrochen.

Das Amt des Kassiers übernahm Herr Universitätsprofessor Dr. Alois Knöpfler (München) am 2. Februar 1893 auf Ersuchen des Herrn I. Präsidenten und er versah es ständig bis zum 16. Juni 1911. Während dieser 18½ Jahre hat Geheimrat Erzb. Geistl. Rat Dr. Knöpfler nicht allein als umsichtiger Kassier, sondern in jeder Richtung durch ein hohes Maß von Arbeit und Liebe zur Sache den unauslöschlichen Dank der Gesellschaft erworben. Vom 16. Juni 1911 ab trat an seine Stelle der Erzb. Geistl. Rat Johann B. Huber, Stadtpfarrer an St. Paul in München, der leider schon am 17. Mai 1914 verstarb. Ihm folgte Herr Bankdirektor Ludwig Münz am 3. Juli 1914. Aber auch ihn verlor die Gesellschaft durch den Tod am 5. Oktober 1917. Am 14. Dezember übernahm das Amt des Kassiers Herr Bankprokurist Anton Pöllinger.

Auch die Schriftführer haben nicht oft gewechselt. In der Zeit der Vorbereitung wirkte als Schriftführer zunächst Herr Privatdozent Dr. Alois Meister, jetzt Professor in Münster, dann der damalige Stiftsvikar Sebastian Staudhamer, der nach vollzogener Gründung der Gesellschaft die Stelle des I. Schriftführers weiterhin bis Ende 1895 versah. In diesem letzteren Jahre wurde Herr Rechtsanwalt August Rumpf (München) zum Schriftführer der Kommission für die anläßlich des Katholikentages im Kunstausstellungsgebäude veranstaltete Ausstellung für christliche Kunst ernannt. Herr Rumpf (jetzt Justitzrat und Gemeindebevollmächtigter) übernahm das Schriftführeramt ab 1. Januar 1896 in vollem Umfang und behielt es bis 16. Mai 1899. Sein Nachfolger wurde ab 25. Okt. 1899 Herr Geheimsekretär Dr. Joseph Weiß (gegenwärtig Geh. Archivrat). Ihn löste am 19. Juli 1900 Herr Dr. Franz Kampers ab, nach dessen Rücktritt die Arbeiten des I. Schriftführers am 28. November 1902 wieder von Stiftsvikar S. Staudhamer (z. Zt. Kanonikus) übernommen und bis jetzt versehen wurden.

Aus der Wahl am Gründungstage ging folgende Gesamtvorstandschaft hervor: a) Kunstfreunde: Reichsrat Dr. Georg Freiherr von Hertling, — Professor Dr. Gustav Schnürer, — Dr. Clemens Freiherr von Heeremann, — Prof. Dr Joseph Schlecht, — Pfarrer Franz Festing, — Oskar Freiherr Lochner von Hüttenbach, — Professor Dr. Paul W. Keppler, [1] — Prof. Dr. Alois Knöpfler, — Heinrich Graf

[1]) Seit November 1898 Bischof von Rottenburg.

Adelmann von Adelmannsfelden, — Prof. Dr. P. Albert Kuhn, O. S. B., — Prälat Prof. Dr. Joseph Bach; — b) Künstler: Bildhauer Georg Busch, — Architekt Professor Heinrich Freiherr von Schmidt, — Bildhauer Heinrich Wadere, — Maler Gebhard Fugel, — Architekt Bernhard Hertel, — Maler Martin Feuerstein.

In der 18gliedrigen Vorstandschaft soll der Charakter der Gesellschaft, die Überlieferung und die Summe praktischer Erfahrungen weiterleben. In ihr soll eine ruhige Kraftentfaltung und gesunde Weiterentwicklung verbürgt sein. Auf diese ihre Bedeutung im Gesellschaftskörper nehmen auch die Satzungen bedacht. Ein plötzlicher Wechsel und ein rascher Wandel in der Besetzung der Vorstandschaft wäre nicht als eine normale Erscheinung zu betrachten, trat auch nicht zutage. Die Änderungen vollzogen sich langsam und waren im wesentlichen das Ergebnis von äußeren Umständen, mehrfach leider auch von Todesfällen.

Die ersten 3 Jahre brachten keine Veränderung. Anfangs 1896 trat Rechtsanwalt August Rumpf an die Stelle des wegen seiner weiten Entfernung von München zurückgetretenen Professors Dr. Schnürer zu Freiburg i. Schw. Am 17. November 1896 wurden für die ausscheidenden Vorstandsmitglieder Hertel, Wadere und Staudhamer die Herren Prof. Bildhauer Balthasar Schmitt, Maler Louis Feldmann und Archivsekrekretär Joseph Weiß gewählt. Für den Hochwürdigsten Herrn Bischof Dr. Paul Wilhelm von Keppler in Rottenburg wurde am 31. Juli 1899 Herr Dr. Franz Kampers gewählt. Durch die Wahl vom 1. August 1900 trat für den am 16. Januar zurückgetretenen Herrn Rechtsanwalt Rumpf Herr Rektor Schulte in Münster ein. Nachfolger des 1901 verstorbenen Prälaten und Universitätsprofessors Dr. Joseph Bach wurde am 28. Juli 1902 Herr Privatdozent Dr. Engelbert Drerup. Durch Ableben verlor die Vorstandschaft die Herren Pfr. Festing (1902) und Freiherr von Heeremann (1903), durch Ausscheiden Herrn Dr. Franz Kampers, infolge seiner Berufung an die Universität Breslau, ferner Herrn Dr. J. Weiß. Die Wahl am 5. Oktober 1903 hatte die Ergänzung der Vorstandschaft durch die Herren Prälat Dr. Adolf Franz, Regierungsrat Alois Frank, Präses Walterbach und S. Staudhamer zum Ergebnis. Wegen Überlastung mit anderweitigen Arbeiten schied Architekt Heinrich Freiherr von Schmidt am 3. Oktober 1904 aus, ferner trat am gleichen Tage Herr Privatdozent Dr. Drerup zurück.



MAX HEILMAIER HL. JAKOBUS D. Ä.
Mappe 1904

Dafür kamen neu in die Vorstandschaft die Herren Architekt Jakob Angermair und Domvikar Dr. J. B. Wiegand. Keine Veränderung ergab sich in den Jahren 1905 und 1906. Das Jahr 1907 brachte 3 neue Vorstandsmitglieder, nämlich für Prälat Dr. Franz Herrn Reichsrat Theodor Frhr. von Cramer-Klett, für Akademieprofessor Feuerstein Herrn Maler Joseph Huber-Feldkirch, für Präses Walterbach Domkapitular Dr. Sigmund Zimmern. In den 3 folgenden Jahren unterblieben die Wahlen, da 1908 keine Mitgliederversammlung stattfand und auf den Versammlungen von 1909 und 1910 die Verhandlungen alle Zeit in Anspruch genommen hatten. Die Versammlung vom 12. Juni 1911 wählte eine vollständig neue

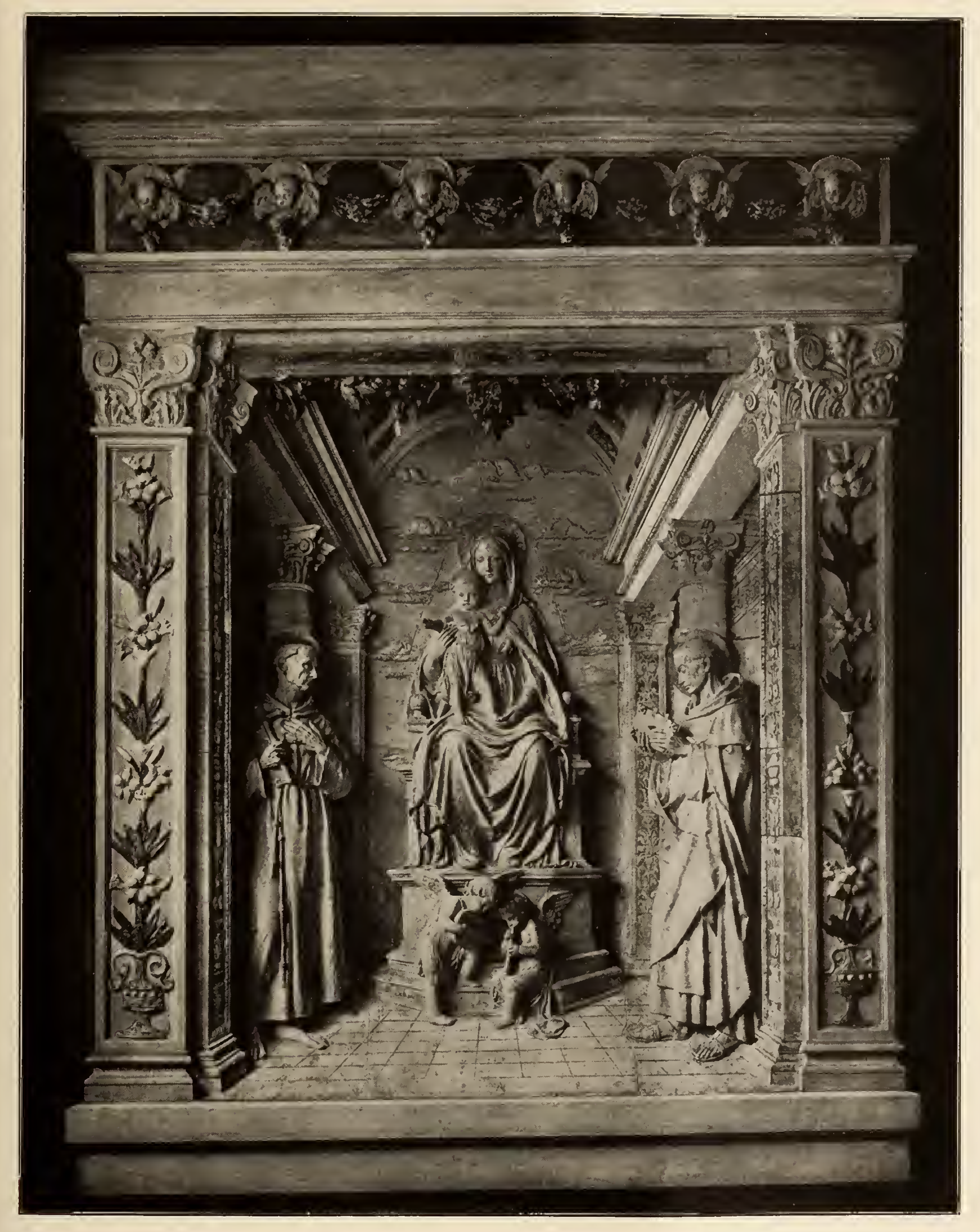


FRANZ SCHILDHORN KREUZIGUNGSGRUPPE
Mappe 1912

Vorstandschaft, nämlich: I. für 1908/11 die Herren Oberregierungsrat Alois Frank, Geh. Archivrat Dr. Georg Jochner, Architekt Professor Franz Rank, Kunstmaler Professor Leo Samberger, Lycealrektor Dr. Joseph Schlecht (Freising), Kanonikus Geistl. Rat S. Staudhamer: — — II. für 1909/12 die Herren Bildhauer Professor Jakob Bradl, Prälat Abt P. Gregor Danner O. S. B., Senatspräsident des Obersten Landesgerichtes Dr. Wilhelm von Haiß, Professor Dr. Oskar Freiherr Lochner von Hüttenbach (Eichstätt), Kunstmaler Matthäus Schiestl, Rektor Schulte (Münster); — — III. für 1910/13 die Herren Konservator Architekt Jakob Angermair, Domkapitular und Erzb. G. Rat Dr. M. Buchberger, Bildhauer Professor Georg Busch, Stadtpfarrer Joh. B. Huber, Amtsgerichtsrat Franz Xaver Riß, Domvikar Dr. Joh. Wiegand (Trier).

Die Hälfte der Gewählten gehörte der Vorstandschaft schon seither an. Die Wähler waren von dem Wunsche geleitet, die Zahl der am Sitz der Gesellschaft wohnenden Vorstandsmitglieder zu verstärken, da die auswärtigen Mitglieder in der Regel nicht in der Lage sind, den Vorstandssitzungen anzuwohnen. Die nächste Wahl war am 4. Juli 1912 und zwar wurde an Stelle des unmittelbar vor der Mitgliederversammlung zurückgetretenen Herrn Hochschulprofessors Dr. Fhr. v. Lochner Herr Ministerialdirektor a. D. Adolf von Geith gewählt, während die Zusammensetzung der Vorstandschaft im übrigen sich gleich blieb. Größere Änderungen brachte das Jahr 1913. Die Mitgliederversammlung vom 18. Dezember wählte an Stelle der Herren Ministerialdirektor von Geith (zurückgetreten Anfang Mai), Amtsgerichtsrat Riß (zurückgetreten am 7. Oktober), Konservator Jakob Angermair, Domkapitular Buchberger und Domvikar Wiegand, die Herren Bankdirektor Ludwig Münz, Konservator Dr. Richard Hoffmann (von der Vorstandschaft am 24. November zugewählt), Kammerherr Karl Freiherr von Hertling, Archivrat Dr. Anton Müller, Architekt Hans Schurr. — Die a. o. Mitgliederversammlung vom 11. März 1914 befaßte sich nicht mit den Wahlen, die für den Spätherbst 1914 geplante Versammlung und die seit 1915 bis jetzt fälligen Versammlungen verhinderte der Krieg. Gemäß § 10 der Satzungen wurde 1914 die Stelle des † Herrn Stadtpfarrers Johann B. Huber durch Herrn Generalvikar und Domdekan Dr. Sebastian Huber, jene des † K. Kammerherrn Karl Freiherr von Hertling 1916 durch Herrn Superior J. B. Pfaffenbüchler und jene des † Bankdirektors Ludwig Münz kürzlich durch Herrn Bankprokuristen Anton Pöllinger besetzt.

Sonach besteht die Vorstandschaft zurzeit aus folgenden 18 Herren: I. Präsident:



BALTHASAR SCHMITT — MARIENALTAR IN ST. URSULA ZU MÜNCHEN

Mappe 190C



LUDWIG SONNLEITNER *Mappe 1912* XII. KREUZWEGSTATION



JOSEPH AUER *Mappe 1916* HAUPT DES HL. JOHANNES



JAKOB BRADL — *Mappe 1911* — DER HL. ULRICH

in München; Geh. Hofrat Dr. Georg Jochner, Kgl. Reichsarchivdirektor in München; — Dr. Anton Müller, Kgl. Archivrat in München; — Joh. Bapt. Pfaffenbüchler, Ordenssuperior der Barmherzigen Schwestern in München. — Professor Franz Rank, Architekt in München; — Professor Leo Samberger, Kunstmaler in München; — Professor Matthäus Schiestl, Kunstmaler in München; — Erzbischöfl. Geistlich. Rat Dr. Joseph Schlecht, Hochschulprofessor und Lyzealrektor in Freising; — Rektor Anton Schulte in Münster i. W.; — Hans Schurr, Architekt in München.

Der Vorstandschaft, die sich aus 12 Kunstfreunden und 6 Künstlern zusammensetzt, obliegt die Verwaltung, die Aufrechterhaltung der Satzungen und Grundlagen der Gesellschaft, die Werbetätigkeit und die Entscheidung über die Verwendung des Vermögens. In künstlerischen Fragen jedoch steht ihr kein Bestimmungsrecht zu. Die letzteren fallen in den Wirkungskreis der aus 6 Künstlern und 2 Geistlichen bestehenden Jury, die satzungsgemäß in jedem Jahre neu gewählt wird. Der jährliche Wechsel empfiehlt sich

Dr. Wilhelm von Haiß, Exzellenz, Präsident des Obersten Landesgerichtes in München; — II. Präsident: Professor Georg Busch, Bildhauer in München; — I. Schriftführer: Kgl. Geistl. Rat Seb. Staudhamer, Kanonikus in München; — II. Schriftf.: Prof. Jakob Bradl, Bildhauer, Direktor der Schnitzschule in Oberammergau; — Kassier: Anton Pöllinger, Bankprokurist in München; — Prälat P. Gregor Danner, O. S. B., Abt von St. Bonifaz in München; — Alois Frank, K. Regierungsdirektor in München; — Dr. Richard Hoffmann, Konservator am Kgl. Generalkonservatorium in München; — Prälat Dr. Sebastian Huber, Domdekan und Generalvikar

schon aus dem Grunde, weil die Bewältigung der Arbeitslast zahlreiche anstrengende Sitzungen zu erfordern pflegt. Die Jury entscheidet über die Aufnahme der Abbildungen zur Jahresmappe, wirkt bei den Verlosungsankäufen mit, in ihrer Hand liegt die Aufnahme von Künstlern in die Liste der wahlberechtigten Künstler, sie führt die Wettbewerbe durch und behandelt ganz selbständig sämtliche Anfragen über Kunstangelegenheiten und alles in der Gesellschaft, was sich auf Kunst bezieht.

Durch das Vertrauen ihrer Berufsgenossen wurden bisher folgende Künstler als Juroren gewählt:



FERDINAND VON MILLER CHRISTUS ZU PFERD (Apokal. Kap. 19)

Mappe 1910

Die Architekten: Prof. Konservator Jakob Angermair (6 mal), Anton Bachmann, Karl Bauer (2 mal), Prof. Richard Berndl, Prof. Bühlmann (3 mal), Peter Danzer, Prof. Fritz Fuchsenberger (2 mal), Stadtbaurat Dr. Hans Grässel (2 mal), Prof. Dr. Georg von Hauberrisser (11 mal) Michael Kurz, Prof. Otho Orlando Kurz, Rupert von Miller, Prof. Franz Rank (2 mal), Prof. Leonhard Romeis (2 mal), Friedrich Freiherr von Schmidt (wegen Militärdienstes durch Prof. Fuchsenberger vertreten), Geheimrat Prof. Heinrich Freiherr von Schmidt (7 mal), Hans Schurr (6 mal), Prof. Gabriel von Seidl (2 mal);

die Bildhauer: Georg Albertshofer (2 mal), Prof. Bernauer, Prof. Jakob Bradl, (2 mal), Prof. Georg Busch (2 mal), Prof.



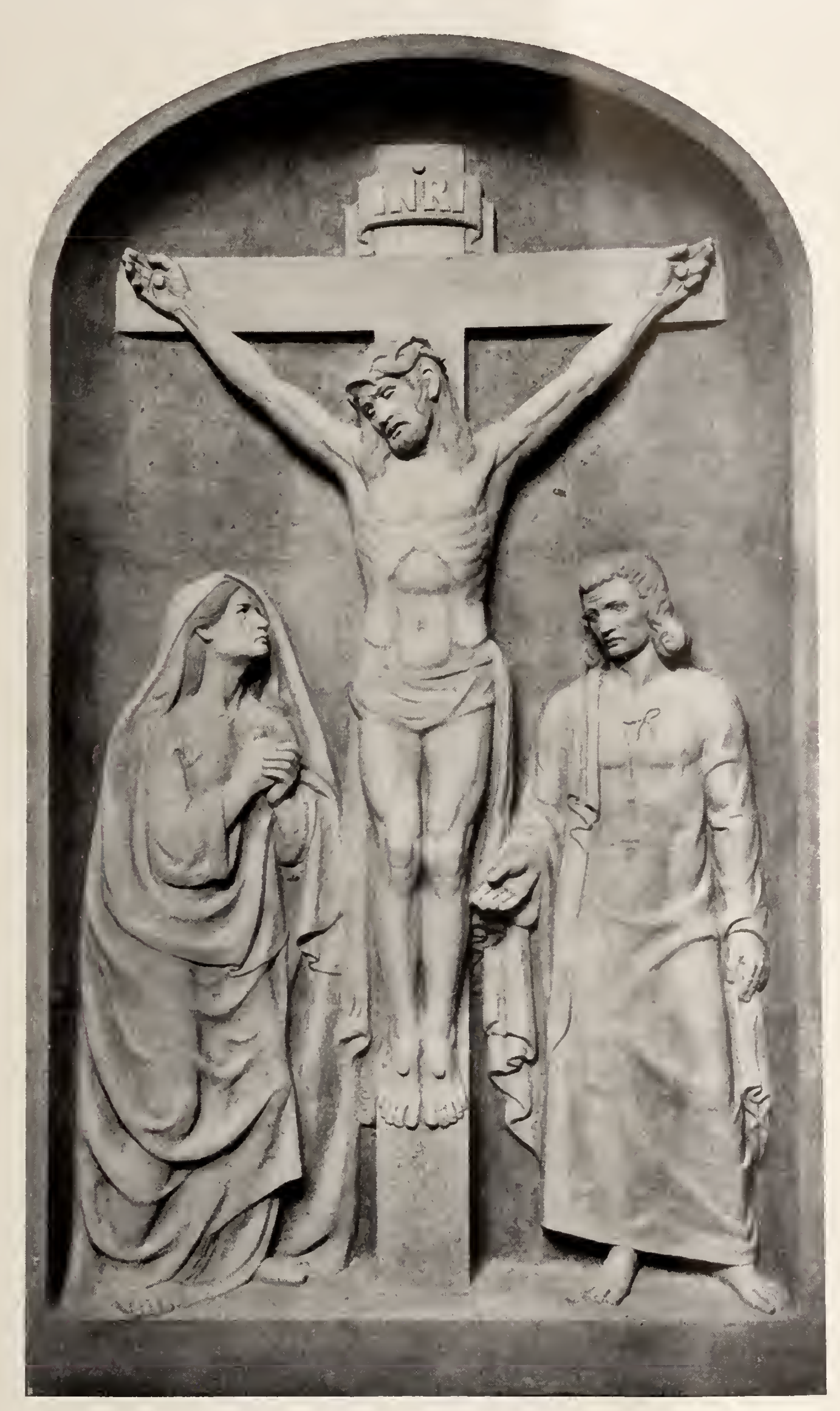
VALENTIN KRAUS — UNSERE ERLÖSUNG

Mappe 1906



JOHANN SERTL — GRABLEGUNG

Mappe 1914



JOSEPH FASSNACHT KREUZIGUNGSGRUPPE

Mappe 1912

Thomas Buscher (3 mal), Franz Drexler, Prof. Sirius Eberle (4 mal), Joseph Faßnacht, Prof. Joseph Floßmann (2 mal), Ludwig Gamp, Hans Gruber, Prof. Max Heilmaier (2 mal), Hans Hemmesdorfer (2 mal), Prof. Anton Heß (2 mal), Franz Hoser, Valentin Kraus (4 mal), Prof. Fritz von Miller, Prof. Hubert Netzer, Prof. Anton Pruska (3 mal), Ludwig Sand, August Schädler, Franz Schildhorn, Prof. Balthasar Schmitt (7 mal), Prof. Heinrich Wadere (4 mal), Valentin Winkler;

die Maler: Prof. Jos. Altheimer, Jos. Albrecht, Felix Baumhauer (2 mal), Prof.



FRANZ SCHEIBER MARIA MIT JESUS UND JOHANNES
Moppe 1913

Karl J. Becker-Gundahl, Severin Benz, Prof. Maximilian Dasio, Prof. Franz von Defregger (2 mal), Prof. Alois Delug, Xaver Dietrich (2 mal), Prof. Martin von Feuerstein (4 mal), Prof. Gebhard Fugel (3 mal), Ludwig Glötzle, Joseph Guntermann (5 mal), Prof. Gabriel von Hackl, Prof. Joseph Huber-Feldkirch (2 mal), Franz Hofstötter, Wilhelm Immenkamp (2 mal), Georg Kau, Prof. Waldemar Kolmsperger (4 mal), Fritz Kunz (3 mal), Prof. A. von Liezen-Mayer, Augustin Pacher (2 mal), Prof. Leo Samberger, Prof. Matthäus Schiestl (2 mal), Prof. Kaspar Schleibner (2 mal), Philipp Schumacher, Heinrich Told, August Veiter, Prof. Friedrich Wirnhier (2 mal).

Sonach wirkten 72 Künstler an den künstlerischen Aufgaben der Gesellschaft mit. Daran beteiligten sich auf Ersuchen der Vorstandschaft ferner noch 31 Kunstfreunde, nämlich die Herren: Universitätsprofessor Prälat Dr. Joseph Bach (4 mal), Universitätsprofessor Dr. Ludwig Baur (Tübingen, 3 mal), Hochschulprof. Dr. Andreas Biglmayr, Pfarrer Bohner (Rißtissen), Prof. Dr. Joh. Nep. Brunner, Stadtpfarrer Dr. Johannes Damrich, Pfarrer Heinrich Detzel (St. Christina bei Ravensburg, 2 mal), Inspektor Dr. Peter Dörfler, Hochschulprofessor Dr. Jos. Ant. Endres (Regensburg), Pfarrer Franz Festing (Niederroth), Regierungsdirektor Alois Frank, Universitätsprofessor Geheimrat Dr. Hermann Grauert (3 mal) Konservator Dr. Richard Hoffmann (3 mal), Domdekan Dr. Sebastian Huber (3 mal), Professor Simon Irschl, Domkapitular Prälat Dr. Seb. Kirchberger (3 mal), Universitätsprofessor Dr. August Knecht, Universitätsprofessor Geheimrat Dr. Alois Knöpfler, Kurat Dr. Stephan Krottenthaler, Chef-Redakteur Konrad Kümmel (Stuttgart), Hochschulprofessor Dr. Oskar Freiherr Lochner von Hüttenbach (Eichstätt, 2 mal), Konservator Dr. Felix Mader (3 mal), Präses Jakob Murböck, Ordenssuperior Joh. Bapt. Pfaffenbüchler, Privatdozent Dr. Joseph Popp (3 mal), Lyzealrektor Dr. Joseph Schlecht (Freising), Stadtpfarrer Artur Schöninger (Haslach), Regierungsrat Dr. Franz Schweyer, Kanonikus S. Staudhamer (2 mal), Rechtsanwalt Hermann Freiherr von Stengel, Hochschulprofessor Dr. Anton Weber (Regensburg).

Zur Durchführung von Ausstellungen und Wettbewerben wurde die ständige Jury durch Zuwahl von Künstlern und Kunstfreunden je nach Bedarf erweitert.

Was die Wettbewerbe betrifft, so dürfte eine Zusammenstellung derselben mit Angabe des Termins ihrer Ausschreibung, des Gegenstandes und der Preisträger nicht belanglos sein, da sie vielleicht Anregungen für die Zukunft bietet.

1. 20. Okt. 1894. — Altarbilder nach Großeislingen. — Die Ausführung erhielt Maler Adrian Walker (München), einen Preis Maler Ludwig Feldmann (Düsseldorf).
2. 17. Nov. 1894. — Taufsteindeckel für Brenken (Westfalen). — Preis und Ausführung fiel dem Bildhauer Lasser (München) zu.
3. 5. April 1901. — Taufstein einer go-



FRANZ HOSER — UNSERE HOFFNUNG, SEI GEGRÜSST
Mappe 1915

tischen Kirche. — Preise erhielten: Steinicken und Lohr, J. A. Spöttl, Hermann Heidmann, Hans Gruber.

4. 10. Juni 1901. — Kommunionandenken. — Preise fielen auf Ludwig Feldmann (Düsseldorf), Max Fuhrmann (2).

5. 12. Mai 1903. — Hochaltar für Feucht. Als beste Leistungen wurden 3 Modelle von A. Lohr (München) bezeichnet, von denen eines zur Ausführung kam. Preise erhielten ferner die Bildhauer Lud. Engler, Jos. Faßnacht, Karl Vogt.

6. 3. Nov. 1903. — Plan für eine neue katholische Kirche in Sondersfeld. — Preise erzielten die Architekten Franz Rank (einen I. und II.), Anton Bachmann, Michael Kurz.

7. Juni 1904. — Projekt für eine neue kath. Kirche zu Ingolstadt. — Preise wurden zuerkannt den Architekten Michael Kurz, Heinrich Hauberrisser (Regensburg), Rank.

8. Dez. 1904. — Einfache christliche Grabdenkmäler. — Mit Preisen wurden bedacht die Bildhauer Ludwig Engler, Eduard Fischer, Joh. Frey, Franz Hoser, Valentin Kraus, G. Schellberg und Architekt Paul Geppert.

9. 30. April 1905. — Neuer Hochaltar für die kath. Pfarrkirche in Stadtsteinach. — Die verfügbare Summe wurde zuerkannt Projekten der Künstler Emil Wagner, Valentin Kraus, Anton Bachmann, Ruthmann.

10. April 1905. — Titelblatt-Zeichnung für die Zeitschrift »Die christliche



GEORG WALLISCH — PIETÀ

Mappe 1913



WILHELM JUNK — CHRISTUS IM GRAB

Mappe 1914



GEORG BUSCH

BISCHOF PAUL LEOPOLD HAFFNER

Vom Grabmal im Dom zu Mainz. — Mappe 1905



F. X. MARMON — TOD DES HL. FRANZISKUS

Mappe 1907

Kunst«. — 3 gleiche Preise fielen an die Künstler H. M. Glatz, Johann Kopp, Kitschker, 3 weitere gleiche Preise an die Künstler Johann Kopp, Fritz Lequer de Latour, Karl Kunz.

11. 5. Juni 1905. — Neue katholische Pfarrkirche in Milbertshofen bei München. — 4 gleiche Preise fielen auf Entwürfe der Architekten Felix Graf Courten und Otho Orlando Kurz, Peter Danzer, Gebr. Rank, Georg Zeitler.

12. 20. Febr. 1906. — Neue kath. Pfarrkirche in Achdorf bei Landshut. — Einen Preis errang Architekt Otho Orlando Kurz, einen gleichen die Architekten Muesmann und Steidle, einen dritten Architekt Heinrich Hauberisser (Regensburg).

13. 28. Juli 1906. — Zeichnung für den Titelkopf der Zeitschrift »Monika« (Donauwörth). — Entwürfe von Felix Baumhauer (München), Karl Elmpt (Konstanz), Fritz Scholl (Dachau) wurden preisgekrönt.

14. 1. Januar 1907 — Entwürfe für das



W. S. RESCH — GEDENKTAFEL

Mappe 1916



KASPAR RUPPERT — WEIHNACHT-MEDAILLE
Mappe 1916

Grabdenkmal des Erzbischofs Dr. von Schork im Dom zu Bamberg. — Hier erzielten Preise die Bildhauer: Valentin Kraus (einen I. und III.), Ludwig Engler, Jakob Bradl, Philipp Widmer.

15. 10. März 1907. — Neue katholische Kirche in Nürnberg (St. Johannis). — Als Sieger gingen hervor die Architekten Michael Kurz (Vilshofen), Otto Schulz (Nürnberg), Otho Orlando Kurz (München), Hermann Böttcher (Leipzig).
16. Oktober 1907. — Neue katholische Kirche mit Pfarrhaus in Hamburg — Hier errangen die Preise Otho Orlando Kurz, Wihelm Käb und Oskar Zech, Fritz Kunst (Mainz), Hans Brühl.
17. 10. Januar 1909. — Neue kath. Kirche mit Pfarrhaus in Ürdingen am Niederrhein. — Preisträger waren die Architekten Otho Orlando Kurz (München), Hans Rummel (Frankfurt a. M.), Verheyhen und Stobbe (Düsseldorf), ferner (mit gleichen Preisen) Prof. Richard Berndl, (München), Dominik Böhm (Offenbach a. M.), Karl Colombo und Ernst Müller (Köln), Adolf Stöcker (Köln), Joseph Riedl (Murnau).
18. 10. Juni 1909. — Neue kath. Kirche mit Pfarrhaus in Memmingen (Schwaben). — Die Preise fielen an die Münchener Architekten Karl Gaudy und Joseph Lang, Prof. Richard Berndl, Otho Orlando Kurz, Friedrich Freiherr von Schmidt.
19. 27. Juli 1909. — Entwurf für ein künstlerisches Vereinsblatt für den Bonifatius-Sammelverein in Paderborn. — Bei diesem Wettbewerb für Maler fielen gleiche Preise auf Philipp Schumacher (München), Friedrich Wirnhier (München), Georg Winkler (Düsseldorf), Theodor Winter (Düsseldorf).
20. 18. Dezember 1909. — Luise-Hensel-Denkmal in Paderborn. — Die Münchener Bildhauer Wilhelm Erb, Emil Wagner mit Hans Geist, Franz Hoser erhielten die Preise.
21. 20. Februar 1910. — Ausmalung der kath. Pfarrkirche zu Immenstadt (Allgäu). — Entwürfe von Xaver Dietrich (München), Walter Illner (Dresden-Loschwitz) und Kaspar Schleibner wurden mit Preisen bedacht.
22. 1. Sept. 1910. — Neue kath. Kirche nebst Pfarrhaus in Wriezen (Provinz Brandenburg). — Je einen I. Preis gewannen die Projekte von Friedrich Fhr. von Schmidt (München) und Theodor Sohm (Darmstadt), weitere Preise erzielten die Architekten Joseph Riedl (München) und Michael Kurz (Göggingen).
23. 5. Januar 1911. — Entwürfe für kleinere katholische Kirchen. — Es war die Aufgabe gestellt, Kirchenprojekte für solche kleine Diasporagemeinden zu



AUGUST SCHÄDLER — WEIHWASSERKESSEL
Mappe 1916



C. DELL'ANTONIO CHRISTUS
Mappe 1908

erfinden, welche mit größeren Scharen von Sommersaison-Arbeitern zu rechnen haben. Der Altarraum sollte als verschließbare Kapelle für etwa 50 Kirchenbesucher selbständig behandelt werden. Die Kapelle sollte sich im Sommer nach einem Vorbau öffnen, der 800 Personen aufnimmt. Diese Halle sollte geschlossen sein; ihr Bau durfte auf 2 Arten gelöst werden: a) so, daß sie dauernd stehen bleiben kann, b) in der Art, daß sie jeweils nur im Sommer steht, im Herbst jedoch unschwer abzubrechen ist. Die Wahl der künstlerischen Gestaltung und des Baumaterials stand frei. Die Baukosten durften ohne Inneneinrichtung bis zu 15 000 M. betragen. — Für diese scheinbar einfache, in Wirklichkeit schwierige, sicher reizvolle Aufgabe begeisterten sich zahlreiche vortreffliche Architekten, so daß eine erhebliche Anzahl hochinteressanter Entwürfe einliefen. Von ihnen wurden durch Preise hervorgehoben 2 Pläne von Felix Graf von Courten, 2 von Karl Grandy, 2 von M. Simon, je einer von Rupert von Miller, Wilhelm Siebenlist und Alois Welzenbacher.

24. 15. Aug. 1911. — St. Remigius-Denkmal in Viersen (Rheinland) — Mit 4 gleichen Preisen wurden bedacht: Willy Bierbrauer (Wiesbaden), Jakob Bradl (München), Franz Schildhorn (München), Gebr. Walz (Mannheim); sodann erhielten 4 weitere gleiche Preise: Johann Frey (München), Paul Hannig (Dortmund), W. Mormann jun. (Wiedenbrück) gemeinsam mit Jul. Mormann jun. (München), Georg Rink (München).

25. Januar 1913. — Engerer Wettbewerb zur Erlangung von Projekten für die Erweiterung der Kirche »St. Agathe« in Aschaffenburg. — Es waren 8 Architekten geladen. Das Preisgericht empfahl an erster Stelle das Projekt von Rupert von Miller, an zweiter jenes von Friedrich Freiherrn von Schmidt, an dritter den Entwurf von Hans Brühl.

26. 10. April 1914. — Ausmalung der Krankenanstaltskapelle des 3. Ordens in München-Nymphenburg. — Für die Ausführung wurde der Entwurf von Georg Kau bestimmt. Preise erhielten Gustav von Treeck, Anton Kiesgen, ferner zwei gleiche Hans Angermair und Heinrich Heimkes.

27. 18. Dezember 1914. — Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für religiöse Kriegsgedenkzeichen und Kriegserinnerungen. — Das Ausschreiben, das in der ersten Zeit des



HANS FAULHABER KRUZIFIXUS
Mappe 1916

GLAUBE, HOFFNUNG UND LIEBE

AN DER BAHRE DES VERSTORBENEN



KARL BAUMEISTER ERINNERUNGSBILD AN GRAF LUDWIG VON ARCO-ZINNEBERG

Mappe 1894

Krieges erfolgte, sollte daheimgebliebenen Künstlern Anstoß geben, sich in neue Aufgaben hineinzufühlen, es bezweckte aber auch, das Publikum vor den zu erwartenden Massenartikeln auf dem Gebiete der Kriegserinnerungen zu warnen und es durch Vorführung gediegener Entwürfe zur Bestellung von Kunstwerken bleibenden Wertes anzureizen. Über 500 Entwürfe wurden eingeliefert, 40 Preise wurden verteilt, 100 Abbildungen nach Entwürfen wurden in einer eigenen Publikation vereinigt [1]). Die Gemeinde, welche ihre Ortschaften, Kirchen, Häuser und Fluren mit derlei Werken schmücken, werden in den Besitz von Erinnerungszeichen gelangen, die dauernd befriedigen, das Andenken der großen Ereignisse, der Gefallenen und Überlebenden würdig ehren und überdies der christlichen Kunst in schweren Tagen eine dringend notwendige Förderung gewähren. Die Entwürfe enthalten Gedenktafeln und Wandmalereien, figürliche Plastik für das Innere und Äußere von Kirchen, Erinnerungstafeln an Häusern, Bildstöcken und Kapellchen, endlich kleine Gedenkzeichen. Folgende Künstler gingen in den verschiedenen Abteilungen mit Preisen, z. T. mit mehreren, aus dem Wettbewerb hervor: Franz Fuchs, W. S. Resch, Franz Cleve, Valentin Kraus, Hans Miller, — Georg Wallisch mit W. Erb, Anton Bachmann, Richard Steidle, M. Simon, Max Waupotizh, — Franz Altmann, Felix Baumhauer, Karl Lechner, Franz Hoser, Anton Kiesgen, Adolf Daumiller, — Joseph Kopp, Theodor Mayer, Prof. Hermann Selzer, Albert Figel, Joseph Albrecht, — Kaspar Ruppert, Oskar Meyer mit Wilhelm Benz, Fritz Kunst, August Ostermann.

[1]) Sonderdruck von Nr. 7 des XI. Jahrganges der »Christlichen Kunst«; einzeln zu beziehen durch die Gesellschaft für christliche Kunst, München, Karlstr. 6.

MARTIN VON FEUERSTEIN

Mappe 1893

DIE HL. MAGDALENA UND IHRE GEFÄHRTEN LANDEN IN DER PROVENCE



ERNST ZIMMERMANN — CHRISTUS BEI DEN FISCHERN

Mappe 1895

28. 6. Mai 1915. — Entwurf für eine Monstranz in der Kirche der vereinigten Hospitien in Trier. — Diesmal wurden preisgekrönt: Bildhauer Franz Hoser, Bildhauer W. S. Resch, Architekt M. Simon, — die Architekten Anton Bachmann, J. Schmautz, Michael Kurz und Bildhauer Franz Hoser.
29. 8. Mai 1915. — Entwurf einer Fahne für Kriegervereine. — Die Preise waren von Pfarrer Heumann in Elbersroth gestiftet und fielen auf die Künstler Hans Angermair, W. S. Resch, Professor Friedr. Wirnhier, — Felix Baumhauer, Franz Fißltaler, Alfred Stärkle.
30. 13. Sept. 1916. — Engerer Wettbewerb unter 5 Architekten zur Erlangung von Projekten für die Erweiterung der Kirche in Dachau bei München. — Zur Ausführung empfahl das Preisgericht an erster Stelle das Projekt von Prof. Hermann Selzer, an zweiter jenes von Prof. Fritz Fuchsenberger, an dritter jenes von Michael Kurz.
31. 9. Nov. 1916. — Kreuzigungsgruppe im städtischen Friedhof zu Trier. — Die Gruppe sollte der Zeit ihrer Errichtung im großen Weltkrieg angepaßt werden und der Zukunft ein würdiges Denkmal des Könnens der Gegenwart übermitteln. — Die Preise wurden zugesprochen den Entwürfen von: Hans Faulhaber mit Prof. Fritz Fuchsenberger, W. S. Resch, — Valentin Kraus, Emil Hoffmann, Georg Lang, Franz Scheiber.
32. 1. Febr. 1917. — Entwürfe zu zwei Diplomen für die kath. Jünglingsvereinigungen Deutschlands. — In der Abteilung für weltliche Diplome fielen 2 Preise auf Maler Albert Figel, ein anderer (II. Preis) auf Bildhauer Hans Faulhaber. Die 3 Preise für religiöse Diplome erntete Maler Albert Figel.
33. 21. Juni 1917. — Ideenwettbewerb



GEBHARD FUGEL — DAS HL. ABENDMAHL

Mappe 1897



WALDEMAR KOLMSPERGER DAS WELTGERICHT

Mappe 1896

zur Erlangung von Vorschlägen und Skizzen zur Ausmalung der kath. Maximilianskirche in München. — Die St. Maximilianskirche zu München soll als eine Gedächtniskirche zur Ehrung des stillen Heldentums der Frauen im Weltkriege ausgestaltet und in diesem Sinne mit Malereien ausgeschmückt werden. Die Bilder sollen nach Inhalt und Form für ein katholisches Gotteshaus geeignet sein. Die Aufgabe war eine außerordentlich große und wegen ihrer Neuartigkeit doppelt schwierig. Gleichwohl und trotz dem Umstande, daß viele Künstler im Felde stehen und manchen Bewerbern nur eine kurze Spanne Urlaubszeit zur Verfügung stand, blieb der gute Erfolg nicht aus. Der I. Preis fiel auf Theodor Baierl, II. Preise erhielten: Felix Baumhauer, Karl Bauer mit Theodor



LEO SAMBERGER — DER PROPHET JEREMIAS

Mappe 1902



RUDOLF VON SEITZ APSISMALEREI IN ST. ANNA ZU MÜNCHEN

Mappe 1899

Baierl sowie Michael Kurz, Georg Kau, Georg Winkler.

Die künstlerische Ernte blieb bei diesen Wettbewerben keineswegs auf die mit Preisen hervorgehobenen Projekte beschränkt, sondern immer befanden sich unter den übrigen Entwürfen manche, die ein tüchtiges Können verrieten und zum Teil namhafte Vorzüge aufwiesen. Den Verfertigern solcher Einsendungen suchte das jeweilige Preisgericht soweit als tunlich durch Zuerkennung von Belobungen gerecht zu werden, denen leider kein materieller, wohl aber ein schätzbarer ideeller Wert innewohnt.

Die Jury kommt unabhängig von der überwiegenden Mehrzahl der Mitglieder zustande



KASPAR SCHLEIBNER HL. PHILOMENA
Mappe 1899

und steht über ihre Tätigkeit niemand Rede und Antwort. Dadurch bleibt sie dem Gewoge der Meinungen entrückt. Anders die Vorstandschaft: in den Mitgliederversammlungen gewählt, hat sie ihnen Rechenschaft abzulegen. Entgegennahme der Vorstandsberichte, Vollzug der Wahlen zur Vorstandschaft, Beschlußfassung über Anträge und Satzungsänderungen bilden die Aufgabe der Mitgliederversammlungen. Doch sollen von ihnen auch noch andere Wirkungen ausgehen, von denen viel abhängt; sie sollen zwischen den Mitgliedern ein festes, einigendes Band schlingen, die Gesellschaft nach außen zu Ansehen bringen und ihr neue Mitglieder zuführen. Auf diese ideellen Gesichtspunkte wurde in der ersten Periode der Gesellschaft besonderes Gewicht gelegt; nach ihnen wurde das Programm eingerichtet; ihretwegen wurden die Versammlungen gerne bald in diese, bald in jene Gegend Deutschlands, jetzt in diese, dann in eine andere Stadt verlegt. Um die Sitzung, welche den geschäftlichen Teil bewältigte, rankten sich Zusammenkünfte und Festlichkeiten, in denen die Mitglieder mit der Bevölkerung und vor allem mit dem Klerus und den übrigen gebildeten Kreisen zusammentrafen.

Die 1. ordentliche Mitgliederversammlung tagte im Gründungsjahre, am 29. August 1893, zu Würzburg. Dann folgten 3 Versammlungen zu München, am 10. Okt. 1894, am 28. Aug. 1895, am 15. Nov. 1896. Die Versammlung für 1897 nahm am 1.—3. Aug. Regensburg auf. Ravensburg beherbergte die 6. Mitgliederversammlung vom 8.—10. Aug. 1898. Für die 7., die vom 30. Juli bis 1. August 1899 tagte, wurde Eichstätt gewählt. Münster i. Westf. sah in der Zeit vom 31. Juli bis 2. Aug. 1900 die 8. Versammlung. Im folgenden Jahre fand keine statt, sondern die 9. wurde erst vom 27. bis 29. Juli 1902 in Stuttgart gefeiert. Für die 10. kam vom 4.—6. Oktober 1903 wieder München an die Reihe. An diese schloß sich die Mitgliederversammlung zu Trier, die 11., in den Tagen vom 2.—4. Okt. 1904. Wiederum folgte München mit der 12. Versammlung vom 3. Oktober 1905. Nachdem 1906 eine Versammlung unterblieben war, wurde die 13. am 17. Sept. 1907 in Speier abgehalten. Auch 1908 fiel die Mitgliederversammlung aus. Für alle weiteren wurde jeweils München bestimmt. Es folgte am 14. Nov. 1909 die 14. ordentliche Mitgliederversammlung — dann am 27. April 1910 die erste außerordentliche, — am 12. Juni 1911 die zweite außerordentliche, — am 4. Juli 1912 die 15. ordentliche, und am 18. Dez. 1913 die 16. ordentliche Mitgliederversammlung, — endlich am 11. März 1914 wieder eine außerordentliche. Von da an ließ es die Rücksicht auf die Verhältnisse, welche der Krieg hervorrief, geraten erscheinen, Mitgliederversammlungen zu unterlassen.

Mehrere dieser Versammlungen wurden

WILHELM IMMENKAMP — AUFERWECKUNG DES LAZARUS

Mappe 1904



AUGUST MÜLLER-WARTH — MADONNA MIT KIND UND ENGELN

Mappe 1900



GABRIEL VON HACKL — DER HL. VINZENZ VON PAUL

Mappe 1901

durch das Erscheinen und Eingreifen hoher geistlicher und weltlicher Behörden verherrlicht. So wohnte der Versammlung in Regensburg Herr Regierungspräsident Graf Fugger bei. Im vorbereitenden Ortsausschuß für jene zu Eichstätt führte S. Gnaden der Hochwürdigste Herr Bischof Franz Leopold Freiherr von Leonrod den Vorsitz. Seine Bischöflichen Gnaden, schon stets ein Freund und Förderer der Gesellschaft, eröffnete den Haupttag mit einer Pontifikalmesse im Dom und und hielt zu Beginn der Tagung eine begeisternde Ansprache. Zu Münster begrüßte Herr Regierungsrat von Gescher als Vertreter des Herrn Oberpräsidenten die Teilnehmer und ließ sich der Hochwürdigste Herr Bischof, der durch Firmungsreisen am Erscheinen verhindert war, durch Herrn Domkapitular Rüping vertreten. Die Versammlung in Stuttgart wurde durch ein Pontifilkalamt des Herrn Bischofs Dr. Paul Wilhelm von Keppler eingeleitet, der hierauf der Versammlung einen geistvollen Vortrag über »Christliche Kunst« hielt. Auch die Mitgliederversammlung zu München 1903 trug ein feierliches Gepräge. Auf der Festversammlung sprachen Seine Exzellenz Erzbischof Dr. Franz Joseph von Stein, Herr Oberkonsistorial-Präsident Dr. Alexander von Schneider, der Vertreter des Kgl. Staatsministeriums Herr Oberregierungsrat Julius Frhr. von der Heydte und der 1. Bürgermeister Dr. von Borscht. Glanzvoll verlief die Versammlung des folgenden Jahres 1904 in Trier, wo sich unter dem Vorsitz des Hochwürdigsten Herrn Bischofs Dr. Felix Korum aus den angesehensten Männern der gastlichen Stadt ein

Ehrenkomitee gebildet hatte. Mehrere Trierer Vereine ließen Festschriften erscheinen. Die Begrüßungsfeier verlief herrlich. Am Morgen des Haupttages hielt der Hochwürdigste Herr Bischof Dr. Korum im Dom ein festliches Pontifikalamt. Die sich anschließende Festsitzung wurde durch Ansprachen verherrlicht seitens des Herrn Bischofs, des Herrn Regierungspräsidenten Bake, des Herrn Bürgermeisters von Bruchhausen, des Herrn Geheimen Regierungsrates Brauweiler, des Herrn Konsuls Wilhelm Rautenstrauch, des Herrn Landgerichtspräsidenten Freiherrn von Hilgers. Beim Festessen am Abend des Haupttages fanden sich die Spitzen der Behörden ein und brachten Herr Bürgermeister von Bruchhausen und Bischof Dr. Korum Trinksprüche aus. Den prächtigen Abschluß bildete die herrliche Festharmonie, welche der Katholische Bürgerverein auf seine eigenen Kosten der Gesellschaft zu Ehren veranstaltete. — Noch gehört in diesen Rahmen die Mitgliederversammlung in Speier. Dort erschien der Hochwürdigste Herr Bischof Dr. Konrad von Busch schon bei der Begrüßungsfeier. Ein feierliches Pontifikalamt im Dom ging den Beratungen voraus. Seine Bischöflichen Gnaden wohnten der Sitzung bei und hielten dort eine Ansprache. Auch das abendliche Festessen wurde durch die Anwesenheit und einen herzlichen Trinkspruch des Herrn Bischofs ausgezeichnet. — Die späteren Versammlungen trugen, weil mit Beratungsstoff überhäuft, keinen festlichen Charakter.



JOSEPH ALTHEIMER ALBERTUS MAGNUS

Mappe 1900

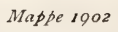


XAVER DIETRICH DER TOD DES HL. WENDELIN

Mappe 1909



HEINRICH TOLD — PETRUS VERLEUGNET JESUM



Mappe 1902



FRANZ HOFSTÖTTER — XII. KREUZWEGSTATION

Mappe 1913



MATTHÄUS SCHIESTL — ANBETUNG DER KÖNIGE

Mappe 1909

Die Summe von 16250 Mark, welche die Gesellschaft in den Jahren 1895—1904 auf Zuwendungen zur Ausführung kirchlicher Kunstwerke verausgabte, verteilt sich auf folgende Beträge:

800 M. Zuschuß für einen Hochaltar in der Filialkirche Obereulenbach (Niederbayern, im Jahre 1895);
400 M. zu einer Mater dolorosa für die Pfarrkirche in Niederdorf (Schwaben, im Jahre 1895);
400 M. zu einer Gruppe St. Monika und Augustinus für die Magdalenenkirche in Straßburg (1895);
500 M. zur Ausführung eines Chorbogengemäldes in der Pfarrkirche zu Mittelstetten (Oberbayern, 1896);
1000 M. für ein Deckengemälde in der Pfarrkirche zu Donaustauf (Oberpfalz, 1897);
150 M. für eine Statue des hl. Quintinus in der Pfarrkirche zu Bebelsheim (Pfalz, 1897);
1000 M. Zuschuß zu einem Altar für die Pfarrkirche in Rohrbach (1898);
800 M. für 2 Glasgemälde der Pfarrkirche in Merching (1898);
600 M. für Glasgemälde in der Pfarrkirche zu Egesheim (Württbg., 1898);
400 M. für ein Mosaikbild in der Apsis der Kirche in Böblingen (Württbg., 1898);
800 M. für Figuren und Glasgemälde in der Pfarrkirche zu Heldenstein (1898);
400 M. wiederum zur Herstellung eines Dekkengemäldes in der Pfarrkirche zu Donaustauf (1899);
500 M. für den Hochaltar der Kirche in Weßling (1899);
500 M. zur Fertigung eines Planes für die Kirche in Harburg (1899);
300 M. für ein Altarbild in der Kirche zu Gelting (1899);
700 M. für ein Altarbild in der Kirche zu Pfändhausen (1899);
1000 M. zu einem Herz-Jesu-Altar in Neumünster (Holstein, 1900);
500 M. zu 2 Deckenbildern der Kirche in Dettenschwang (1900);
800 M. zu einem Altar der Kirche zu Hausberge (Porta Westfalica, 1900);



HEINRICH LAMERS HL. AGNES UND MARGARETA
Mappe 1904

150 M. zu einem Plan für die Kirche in Ludwigsmoos (1900):
400 M. zu einem Altarbild in Pfakofen (Oberpfalz (1900);
800 M. zu einem Altar für die Pfarrkirche St. Magdalena in Straßburg (1900);
300 M. zu den Kosten einer Herz-Jesu-Statue der Pfarrkirche in Nördlingen (1900);
300 M. zur Herstellung eines Altarbildes für die Klosterkirche zu Grafrath (1900);
500 M. zu einem Taufstein der Kirche zu Kobulten (1901);
300 M. für 2 Figuren in der Kirche zu Amorbach (1901);
500 M. zur Anfertigung von Entwürfen zu Altar, Kanzel und Chorgestühl der Kirche zu Weichering (1901);
150 M. zur Kirche in Klingsmoos (1901);
200 M. Zuschuß zu einem Taufstein für die Pfarrkirche in Troplowitz (Oberschlesien, 1902);
300 M. zur Ausführung einer Malerei am Chorbogen der Kirche zu Petershausen (Oberbayern, 1902);
300 M. für einen Plan zur Kirche in Klingsmoos bei Ludwigsmoos (1902);
500 M. Zuschuß zu den Kosten der Ausmalung der Pfarrkirche zu Riezlern (Vorarlberg).

Schon zu Beginn des zweiten Jahres ihres Bestehens wurde der Gesellschaft die Freude und beruhigende Genugtuung zuteil, daß S. Heiligkeit Papst Leo XIII. auf die ehrfurchtsvollste Gründungsanzeige unterm 12. März 1894 an den Herrn I. Präsidenten folgende huldreiche Antwort gelangen ließ: »Geliebter Sohn, Gruß und Apostolischen Segen! Wie Dein Schreiben Uns meldet, haben mehrere katholische Männer Deutschlands, welche entweder die schöne Kunst selbst ausüben oder in jeglicher Weise fördern, sich zu einer Gesellschaft, deren Präsident Du bist, in der Absicht und zu dem Zweck vereinigt, die christliche Kunst bei den Deutschen zu pflegen, was Wir für eine heilsame und sehr zeitgemäße Tat halten. Groß sind nämlich in unserer Zeit die geistigen Fortschritte; aber allzusehr geraten die edlen Künste auf verderbliche Wege, und zwar am meisten infolge der Anschauungen jener, welche, indem sie erklären, die Natur lebenswahr nachzubilden, die Grenzen des Erlaubten überschreiten und die Gesetze des Rechten und Schönen gleichermaßen verkehren, auch kein Bedenken tragen, selbst in die Denkmäler der Gotteshäuser einen weltlichen Geist hineinzutragen. Das ist jedoch ein Unrecht und widerstreitet offen dem, was die Künstler beabsichtigen sollen. Der christlichen Kunst Beruf und Aufgabe ist es, Gott zu dienen, und deshalb muß sie sich selbst treu bleiben, d. i. durch Anwendung der äußeren Form die Sinne erfassen, um auf die Seele einzuwirken und sie für das, was wahr ist und gut und dem Menschen erstrebenswert, zu gewinnen. Jedermann weiß, wie sehr sich die alte Zeit unter dem Antrieb des religiösen Gefühles nach dieser Richtung hervorgetan hat. Man muß also in Ausübung der Künste auf das Beispiel der Alten blicken und von da christliche Begeisterung empfangen. Gerade das birgt das den Künsten zu wünschende Gedeihen in sich, weil die Künstler in der Malerei und Bildnerei, in der Baukunst und im Kunstgewerbe nie eine solche Vollendung erreicht haben, wie wenn sie von der innigen Überzeugung durchdrungen waren, daß es ihre Aufgabe sei, durch Geist und Hand die Seele zu ergötzen und für die Tu-



LUDWIG FELDMANN — CHRISTUS ERSCHEINT DEM APOSTEL THOMAS

Mappe 1898



FRITZ KUNZ STIGMATISATION DES HL. FRANZISKUS

Mappe 1908

gend zu gewinnen. Eure von solchen Grundsätzen erfüllte Gesellschaft beglückwünschen Wir zu ihrer Absicht und Wir hegen volles Vertrauen, daß sie der Religion und den Künsten gar sehr nützen werde. Inzwischen erteilen Wir Dir, geliebter Sohn, und allen Mitgliedern dieser Gesellschaft zum Unterpfand der göttlichen Gaben und als Zeichen Unseres Wohlwollens voll Liebe im Herrn den apostolischen Segen.«

Dieser erhabenen Aufforderung, ihren Grundsätzen treu zu bleiben und in der christlichen Kunst die höchsten Leistungen anzustreben, kam die Gesellschaft bislang sorgfältig nach. Sie erfreute sich denn auch des vielseitigen Wohlwollens hoher Stellen. 29 Bischöfe und Weihbischöfe in Deutschland und außerhalb Deutschlands darf sie gegenwärtig zu ihren Mitgliedern zählen. Se. Kgl. Hoheit Prinzregent Luitpold von Bayern gehörte der Gesellschaft seit ihrer Gründung bis zu seinem Hinscheiden an und auch Seine Majestät König Ludwig III. von Bayern hat sie schon längst



ROBERT HIERONYMI STUDIE

Mappe 1902



LUDWIG GLÖTZLE — *Mappe 1910* — MARIÄ VERKÜNDIGUNG

durch seinen Beitritt ausgezeichnet. Aus regierenden Häusern besitzt sie ferner noch zehn Mitglieder. Auch sämtliche Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands haben bis jetzt der Gesellschaft durch Empfehlung und Aufforderung zum Beitritt ihre Anerkennung und Unterstützung angedeihen lassen.

Dank allen Förderern, mit dem Gelöbnis, nicht zu wanken, nicht zu rasten!



ERNST WANTE — *Mappe 1911* — DER WEG NACH GOLGATHA



FELIX BAUMHAUER — ZERSTÖRUNG VON JERICHO

Mappe 1911

III. VON DER ZUKUNFT DER CHRISTLICHEN KUNST

Nicht in Prophezeiungen möchten wir uns ergehen, noch wollen wir Vorschriften machen oder wesenlosen Träumen nachhängen. Aber Hoffnungen hegen wir, die sich auf Überlegung und Wollen stützen, Ziele schweben uns vor, die erreichbar sind und des Schweißes wert, da von ihrer Erringung die Zukunft der christlichen Kunst abhängt. Schon auf der Versammlung zu Speier im Jahre 1907 breitete die Vorstandschaft der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst vor den Mitgliedern einige Pläne aus, die zwar noch nicht durchführbar waren, aber keineswegs fallen gelassen wurden, weil ihre Verwirklichung in irgendeiner Form kommen muß[1]). Es handelt sich um die Pflege des Ausstellungswesens durch ein Ausstellungshaus und Wanderausstellungen, ferner um die Aufklärung und Stützung der Kunstfreunde und Künstler durch Belehrungsstoff und Vorträge. Beides dient zur Durchführung von Aufgaben, welche sich die Gesellschaft in § 1 ihrer Satzungen gestellt hat, die aber noch nicht oder nur versuchsweise erfüllt werden konnten. Soll ihre Inangriffnahme zu einem durchschlagenden Erfolg führen, so muß zunächst die Organisation der Gesellschaft eine passende Weiterentwicklung erfahren. Die Organisation muß den Grundsatz verwirklichen: strenge Zentralisierung der Leitung durch die Vorstandschaft und Jury zum Schutz der Einigkeit, die allein stark macht, und der unantastbaren künstlerischen Ziele; Dezentralisierung zur Nutzbarmachung der bedeutenden geistigen Kräfte, welche die Gesellschaft in sich birgt, aber auch zur Gewinnung fruchtbaren Neulandes. Nach dieser Richtung

[1]) Bericht über die XIII. Generalversammlung zu Speier, Vortrag des Schriftführers, S. 11.



OTTO HÄMMERLE MUSIZIERENDE ENGEL

Mappe 1914

werden sich die Bemühungen und Vorschläge der Vorstandschaft in der nächsten Zeit bewegen müssen, wobei ihr die bereitwillige Zustimmung der Mitgliederversammlungen kaum fehlen wird. Die Pläne, die sich auf das Ausstellungswesen beziehen, haben ein



JOSEPH HUBER-FELDKIRCH DIE RELIGION

Mappe 1906



FRANZ X. REITER — DER HL. GEORG TAUFT DEN KÖNIG VON SILENA
Mappe 1916

frisches Schaffen der christlichen Künstler zur Voraussetzung, die anderen bezwecken die Steigerung der Teilnahme recht weiter Kreise am Kunstleben und dessen Vertiefung.

Dem christlichen Künstler stellten sich Hemmnisse entgegen, die seinen Berufsgenossen in der Profankunst erspart bleiben. Sie ergeben sich aus einer der Religion ungünstigen Weltanschauung, aus den in der christlichen Kunst liegenden Schwierigkeiten, aus äußeren Umständen, aus dem Bildungswesen der Gegenwart in Wissenschaft und Kunst. Diese Hinderungen müssen aufgedeckt werden, da sie manchen Kunstfreunden und häufig auch der Kritik in der Presse entgehen, was eine harte, ungerechte Bewertung der christlichen Künstler zur bedauerlichen Folge hat.



LEONHARD THOMA — JOHANNES UND LUKAS
Mappe 1909

Die regelmäßigen Besucher der periodischen und ständigen Kunstausstellungen befremdet es längst nicht mehr, wenn unter 100 Nummern kaum eine auf eine religiöse Darstellung trifft und die großen, überfüllten Hallen oft nichts enthalten, das als wirklich christliche Kunst angesprochen werden könnte. Schon an und für sich überwiegt die Profankunst zahlenmäßig in dem heutigen Kunstleben so außerordentlich, daß die religiösen Kunstwerke in den Ausstellungen an Zahl auch dann weit im Hintertreffen stünden, wenn alles Religiöse, das geschaffen wird und künstlerisch ausstellungswürdig wäre, dort tatsächlich öffentlich gezeigt würde. Das wäre übrigens an sich nicht schlimm und ist eine heutzutage selbstverständliche Erscheinung.

Verhängnisvoll wirkt aber die Gesin-



PHILIPP SCHUMACHER BETHLEHEMITISCHE MUTTER
Mappe 1915

nung und der Einfluß jener Scharen von Ausstellungsbesuchern, welche infolge ihrer Ablehnung unserer religiösen Gedankenwelt der christlichen Kunst das Daseinsrecht absprechen. Man mutet im Namen der Kunst den religiös Gerichteten und auf dem Boden christlicher Gesittung und Würde Stehenden zu, künstlerischen Darbietungen auch dann uneingeschränkten Beifall zu zollen, wenn ihnen diese ins Angesicht schlagen; doch bleibt man gegenüber religiösen Kunstwerken weit von jener Unbefangenheit entfernt, die unvoreingenommen bei ihnen verweilen läßt, um deren künstlerische Werte dankbar zu genießen. Die Ausnahmen, die sich in der Künstlerwelt finden, bestätigen die Regel. Das Unbehagen gegenüber dem gedanklichen Inhalt überträgt sich gerne unwillkürlich selbst in solchen Fällen auf das ganze Kunstwerk, wo sich die künstlerische Art mit den in der gleichzeitigen Profankunst üblichen Problemlösungen deckt, stärker noch dann, wenn der religiöse Künstler aus Neigung eigene Wege ging oder in notwendiger Rücksichtnahme auf den Zweck seines Werkes sich an frühere Kunstziele anschloß. Die nämlichen, in der Tat leicht verständlichen Beweggründe sind es, welche Verleger und Leiter der Kunstzeitschriften veranlassen, aus Bekenntnistreue zu ihrer nicht christlichen Weltanschauung und in Berücksichtigung so gesinnter Leser die ernstgemeinten künstlerischen Darstellungen christkatholischer Ideen abseits liegen zu lassen. Sie rechnen damit, daß die religiösen Abnehmer das Unabwendbare stumm ertragen und schließlich selbst der Anschauung werden, es gebe wohl keine beachtenswerte christliche Kunst. Womöglich noch übler geht es der zeitgenössischen christlichen Kunst im berufsmäßigen Kunsthandel, von dem sie völlig ausgeschaltet ist, so daß ihr eine für die Profankünstler stets fließende Quelle versperrt bleibt. Auch staatliche Stel-



FRANZ SCHILLING JESUS AN DER GEISSELSÄULE
Mappe 1910

lungen kommen für die christliche Künstlerschaft bei der verschwindenden Zahl ihr zugänglicher Posten kaum in Betracht. Umstände genug, die den christlichen Künstler nötigen, auf Ehren und Ruhm und auf die mit diesen Gaben der Welt verbundenen Vorteile verzichten zu lernen.

Für solche Folgen des Zeitgeistes entschädigt den christlichen Künstler nichts, als die inneren Freuden seines heiligen Berufes. Doch dieser ist nicht nur erhaben, sondern stellt auch die höchsten Anforderungen an Geist und Gemüt seiner Diener. In den meisten Fällen beschränkt sich der Profankünstler auf die nachahmende Wiedergabe von Gegenständen und Naturerscheinungen, die seine leiblichen Augen wahrnehmen, also auf das Kleid der Dinge. Oder er geht einen Grad weiter, indem er das Gesehene mit seinem Temperament durchdringt oder aus dem Geschauten im Bild eine Auswahl trifft. Schildert er lebende Wesen, Tiere oder Menschen, so hält er deren natürliche Gestalten, Betätigungen und Empfindungen fest, die er stets sehen, beobachten und studieren kann. Selbst bei der Darstellung geistvollster Menschen und ihrer Handlungen hat er es lediglich mit Menschlichem, seinem eigenen Wesen und Erkenntniskreis Gleichartigem zu tun. Kurz: der Profankünstler schildert das Irdische irdisch, das Sinnenfällige sichtbar, das Geistige, wie er es in sich und der Umwelt erlebt, und dazu gewährt ihm die Natur die Formen und die technischen Möglichkeiten. Alles das wird auch vom christlichen Künstler mit Recht gefordert, man verlangt von seinen Werken die Vorzüge der besten Profankunst, mit der er die Vorbedingungen und Ausdrucksmittel teilt. Nur hiernach pflegen die allermeisten Berufsgenossen von der Profankunst und die Vertreter der Kunstkritik seinen Wert einzuschätzen. Doch christlicher Künstler ist er damit noch keineswegs; das wird er erst, wenn er in irdischer und leider stets auch unfügsamer Sprache das Übersinnliche, Himmlische, zu bekennen und zu verkünden, zu verherrlichen und lieben zu lehren weiß. Fast übermenschlich ist diese Aufgabe und selbst den größten Meistern aller Zeiten ist ihre Lösung oft nur teilweise gelungen. Urteilen wir nicht zu streng über sie, die das Höchste wollten! Welcher Sterbliche vermöchte die Göttlichkeit des Menschensohnes im Geiste zu erfassen, geschweige denn dem stumpfen Leibesauge deutlich zu machen: die Größe seiner Herablassung in der Menschwerdung, die Erhabenheit seines irdischen Wandels, die Majestät seiner tiefsten Erniedrigung im Erlösungsleiden, die Herrlichkeiten seiner Auferstehung und Himmelsglorie? Und dennoch ist es des christlichen Künstlers Aufgabe und Bemühen, um dieses Unmögliche zu ringen und ist sein Kampf nicht vergeblich. Denn wer wäre nicht schon entzückt und über sich emporgehoben vor himmlisch lieblichen Bildern des Christkindleins geweilt, wer hätte nicht so manches Mal vor der ergreifenden Gestalt des Schmerzensmannes reuig betend gekniet, auf wen hätten sich noch niemals vor einem Abbilde der Majestät Gottes des Richters die Schauer des Überirdischen ergossen? Maria, du Trost der Menschen und Wonne der Engel, tausend Künstler haben dich in würdigen Bildern besungen und unserem Aug und Herzen nahe gebracht, jetzt in deiner makellosen Anmut oder mütterlichen Zartheit, dann schmerzdurchbohrt unter dem Kreuze deines göttlichen Sohnes, und wieder als königliche, himmlische Frau! Und



BONIFAZ LOCHER — HL. JOHANN NEP.
Mappe 1915

ihr Scharen seliger Geister, ihr gewaltigen Männer des Alten Bundes, ihr Sendboten Christi, ihr Leuchten der Vollkommenheit alle, die christlichen Künstler haben euch im Bilde dauernd in unsere Mitte gestellt, auf daß wir uns eurer Herrlichkeit und Taten freuen und auf euren Pfaden euch zustreben. Aus sprödem Stein woben unermüdliche Hände herrliche Bauten, mit Schönheit angetan, weihevoll und ernst im Äußern, himmelan ragend, feierlich und lieblich zugleich und andachterweckend im Innern — wahre Gotteshäuser!

Die Heilige Geschichte erschließt der christliche Künstler allen Geschlechtern, so wie sein Inneres sie fromm nacherlebte, in den Himmel läßt er uns einen Blick tun, damit wir den lieben Heiligen in das verklärte Antlitz



KARL GERHARD HL. FAMILIE
Mappe 1915

schauen. Kühnes, aber gesegnetes Unterfangen!

Selige Stunden erhellen das Schaffen des Künstlers, den der Geist Gottes zur christlichen Kunst hingezogen, Stunden, die ihn in die hehrsten Höhen emporheben. Aber in diese Lichterscheinungen pflegen sich düstere Schatten aus schwerem Gewölke zu mischen. Wir wollen hier ganz von dem Hinweis auf die materielle Seite der Künstlertätigkeit absehen, wollen nicht in Erinnerung bringen, daß der Lebenslauf so mancher christlichen Künstler wegen der unzureichenden Entlohnung ihrer Leistungen und infolge der Seltenheit von Aufträgen durch stete Sorgen bedroht ist, eine Erscheinung, die zum Teil der völligen Verständnislosigkeit des Publikums gegenüber dem Werdegang der Kunstwerke, zum andern Teil dem ungebührlichen Wettbewerb Unberufener zur Last fällt.

Mit besonderer Wärme pflegt der Künstler solche Gedanken zu erfassen, zu deren Darstellung ihn lediglich der innere Drang veranlaßte. Hierfür kommen jedoch nur Staffeleibilder, Statuetten und kleinere Reliefs in Betracht. In der Regel bleibt nicht allein der Kirchenarchitekt, sondern auch der christliche Bildhauer und Maler von Aufträgen abhängig. Bei der Ausführung von Aufträgen ist der Künstler stets an eine Reihe Bedingungen und Einschränkungen gebunden, die teils in der Aufgabe selbst liegen, teils in Wünschen der Auftraggeber. So sieht sich der Künstler mehr oder minder genau auf den Gegenstand der Darstellung festgelegt, der Ort der Errichtung oder Anbringung seines Werkes, oft auch der Stil, ist vorgeschrieben, in den Ausmaßen sind feste Grenzen gesetzt, es drängen sich Erwägungen über das Ausführungsmaterial auf, die nötige Rücksichtnahme auf die Umgebung und Nachbarschaft des Kunstwerkes legt der Bewegungsfreiheit Fesseln an, die Zeit für die Ausführung ist knapp bemessen und schließlich spielt die heikle Frage nach dem Kostenpunkt, die immer an erster Stelle ins Auge gefaßt und einer zuverlässigen Lösung nahe gebracht werden sollte, die maßgebende Rolle. Lauter Anliegen, von denen jetzt diese, in einem anderen Falle jene in den Vordergrund treten, die alle angestrengtes Nachdenken erheischen und mit zahllosen Künstlersorgen verknüpft sind, auch nicht selten zu peinlichen Enttäuschungen führen. Dazu können sich noch überflüssige Hemmungen gesellen durch persönliche Wünsche, durch eine unsachliche Kritik, durch Ratgeber, die über den theologischen und geschichtlichen Inhalt einer Darstellung hinaus auch sogar nach der rein künst-



JOSEPH GUNTERMANN

AUS DEM KUPPELGEMÄLDE: DAS HIMMLISCHE JERUSALEM

Mappe 1906

lerischen Seite hin darein reden. Hat der Künstler die außer ihm liegenden Erfordernisse erwogen und ein befriedigendes Ergebnis erzielt, dann setzen die inneren Kämpfe ein, die Nöte des Erfindens und Ausreifens. Da wird versucht, geändert und gefeilt, gejauchzt und verzweifelt, bis endlich das Gewollte, das in der Phantasie Geahnte und Geschaute, eine Herz und Sinne befriedigende Gestalt gewonnen hat. Zu einem harmonischen Abschluß dieses Prozesses braucht der Künstler Muße und des Auftraggebers Geduld; sie wird nicht mißbraucht werden und lohnt sich, da Kunstwerke Jahrhunderte leben und viele Geschlechter erfreuen sollen.



JOSEPH ALBRECHT HL. BENNO
Mappe 1908

Noch ein anderer wunder Punkt, der die Entwicklung der christlichen Kunst beeinträchtigt, kann nicht verschwiegen werden; zwischen Künstler und Volk besteht zu wenig Fühlung. Unser Volk erfreut sich eines gediegenen Unterrichtswesens, angefangen von der Volksschule bis zu den Universitäten. Woher kommt es aber nur, daß bei so vielseitiger Geistesbildung die Teilnahme der auf den Höhen des Wissens wandelnden Männer an der Kunst im allgemeinen so lau ist, daß jene Gebildeten, die das zeitgenössische höhere Kunstleben mit Wärme verfolgen, wie eine Ausnahme anmuten? Warum wirken die christlichen Künstler und die anderen gebildeten Stände so fremd, ohne gegenseitige Befruchtung, nebeneinander? Die Schule ließ die einen wie die anderen bis in die späten Jugendjahre hinein ihre getrennten Wege gehen, konnte kaum anders, da ihre nächsten Aufgaben des jungen Mannes Kräfte vollauf in Beschlag nehmen. Aber die Schule will die ihr anvertrauten Jünglinge auch nicht fertig von ihrer Schwelle schicken, sondern will sie befähigen und ermuntern, zwecks allseitiger Ausbildung das ganze Leben hindurch weiter zu lernen. Eines der Gebiete, welche dem der höheren Schule Entwachsenen zur Selbstfortbildung offen gelassen bleiben mußten, ist die bildende Kunst. Wurde schon in der Schule durch einigen Unterricht in Kunstgeschichte oder gelegentliche Anregungen seitens weitblickender Lehrer der Boden geebnet, dann findet sich ein Weiterschreiten doppelt leicht; doch in jedem Falle kann die Kluft hinüber zur Kunst ausgefüllt werden, ohne daß der engere Lebensberuf leidet. Allseitige Bildung hat dem Berufswirken noch nie Eintrag getan. Die Tätigkeit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ist für die gebildeten Kreise wie geschaffen: durch ihre Publikationen führt sie die Mitglieder in die Kenntnis der auserlesenen Kunstschöpfungen ein und macht sie mit den besten Meistern der Gegenwart vertraut. Den Umstand, daß sich bis jetzt verhältnismäßig nur sehr wenige gebildete Laien der Gesellschaft angeschlossen haben, können wir nicht anders deuten, als daß die Gesellschaft in diesen Kreisen noch nicht bekannt ist, gerade in den Kreisen, von denen aus die hohe, vor allem die christliche Kunst, in das einfache Volk getragen werden müßte. In den Händen dieser Kreise liegen die Mittel, das Volk mit edler Geistesnahrung zu versehen. Das Volk will Kunst. Enthält man ihm die würdige, im geistigen Sinne des Wortes bildende Kunst vor, so löscht es sein Kunstverlangen aus trüben, vergifteten Quellen; die schweren Folgen davon bleiben nicht lange aus.

Soll das Volk zum Künstler gelangen, so darf auch er den Schritt dem Volke zu nicht unterlassen. Große Wandlungen haben sich in der bildenden Kunst seit Jahrtausenden unausgesetzt vollzogen. Sie betrafen sowohl



HANS HUBER-SULZEMOOS BEI DER MADONNA

Mappe 1916

aller Zeiten gestrebt. Auch den christlichen Künstlern der Gegenwart bleibt das Werben um zeitgemäßere Wirkungen nicht fremd, doch müssen sie den Zweck und die Mittel zum Zweck scharf auseinanderhalten, auf zweckwidrige Mittel verzichten. Untauglich sind Mittel, die sich zu laut geltend machen, die Würde und Hoheit der Darstellung beeinträchtigen, das gesunde Empfinden der Gläubigen abstoßen. Recht ist jedes, das zur Vollendung des christlichen Kunstwerkes beitragen kann. Daher läßt sich kühn sagen: Wie jeder ernste Profankünstler, pflegt der christliche Künstler seine Kunst um der Kunst willen, was er bildet, erhebt er zu einem reinen Kunstwerk, das als solches ohne Rücksicht auf die Stellungnahme zum gedanklichen Inhalt jedem ehrlichen Kunstkenner Hochachtung abnötigt. Über diesem einen und unerläßlichen Ziele, ein Kunstwerk zu formen, verfolgt er jedoch einen weiteren Doppelzweck: etwas hervorzubringen, das der Ehre Gottes und der Erbauung der Gläubigen dient. Dieser dreifache Zweck bildet in seinem Schaffen eine unlösliche Einheit. Erfüllt er ihn, so übt er eine volkstümliche Kunst, eine Kunst, die das Volk versteht, liebt und besitzen will. Eine solche Kunst genügt den Besten der Zeit, wie den schlichten Leuten.

den Inhalt, als auch die Form. Der Inhalt hing von den Lebensanschauungen der Nationen ab, von ihrer Religion und Kultur, von ihren politischen Zuständen, von der Geistesrichtung der tonangebenden Klassen und Personen. Inhalt und Aufgabe der Kunst bildete sich in Zeiten einheitlichen nationalen Kulturlebens eine entsprechende Form, die sich nie als Selbstzweck hervordrängte, sondern nur deckender Ausdruck des Inhaltes sein wollte. Unserer Zeit ist die Gemeinsamkeit des Glaubens, Denkens und Wollens abhanden gekommen und damit unserer Kunst der tiefere Inhalt und die gemeinsame Sprache. Für diesen unersetzlichen Entgang sucht sich ein Teil der Künstlerschaft durch einseitige Pflege des Formalen, durch unstetes Suchen nach etwas, das die Mühen der Arbeit lohnen möchte, schadlos zu halten. Menschen, die sich an den Werken der Jahrtausende vor uns gebildet, fühlen sich von einer so oberflächlichen Kunstauffassung angeödet und das ist auch eine der Ursachen der Entfremdung. Nach Fortentwicklung und Steigerung der Ausdruckmittel haben die Besten

Einige halten die Weiterentwicklung der christlichen Kunst und originale Betätigung deshalb für ausgeschlossen, weil die religiösen Stoffe sich gleich bleiben und innerhalb der Grenzen des Möglichen abgewandelt seien. Sie übersehen, daß die Neuheit des Stoffes etwas anderes ist, als die künstlerische Originalität, die nicht vom literarischen Gedanken abhängt, sondern auf der Eigenart seiner Darstellung beruht und dem Stoff selbst dadurch ein besonderes Leben eingießt. Bleibt letzterer auch in seinen Grundzügen unwandelbar, so denkt und empfindet ihn doch jeder Mensch anders als die übrigen und fügt ihm durch seine Phantasie neue Züge bei. Erfaßt vollends eine Künstlerpersönlichkeit den Stoff, so durchdringt sie ihn nicht nur mit einem noch nicht dagewesenen oder



FRANZ X. FUCHS MADONNA MIT HEILIGEN
Mappe 1916

mindestens immer wieder packenden Stimmungsgehalt, sondern entdeckt auch eine neue Fassung für das Auge. Diese wahre Originalität macht sich freilich nicht jedermann so leicht bemerklich, wie jenes Zerrbild derselben, das sich in absonderlichen Verdrehungen des Stoffes und in tollen Verrenkungen der Natur gefällt. Solange Gottes Schöpfung in steter Wiederholung der Typen und in ebenso ruhelosem Wechsel der Individuen fortfährt, Schönheit zu erzeugen, solange wahre Künstler die alten heiligen Personen und Geschichten darstellen, so lange stirbt die Originalität der christlichen Kunstbetätigung nicht aus. Nichts berechtigt zur Behauptung, daß der Gegenwart und Zukunft versagt bleibe, was alle Jahrhunderte der Vergangenheit vermochten, eine neue Fassung für die alten Edelsteine zu finden. Überlassen wir das Wie den Künstlern! Ersparen wir uns desgleichen die unnütze Sorge um neue Stile und künstlerische Formen; diese reifen von selbst heran als zwingendes Ergebnis der sich wandelnden Zeiten!

Ein bezauberndes Zukunftsbild entrollt sich vor unserer Phantasie: Gottbegnadete Künstler werden ihre besten Kräfte der christlichen Kunst widmen. Im Verein mit vielen tausend Kunstfreunden schließen sie sich zu starker, zielbewußter Vertretung ihres Standes in der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zusammen, deren Grundsätze der gesamte Klerus zu den seinigen macht und in der auch die übrigen gebildeten Stände eine willkommene Schutzmacht gesunder Kunst erkennen. Ausstellungen und alle Fragen christlicher Kunst gelten als wichtige Angelegenheiten. Vornehme und reiche Familien vermehren ihre Kostbarkeiten durch Erwerbung neuer christlicher Kunstwerke und auch in das einfachere bürgerliche Heim zieht Originalkunst ein. Aus den Tagesblättern sind kunstschädliche Anzeigen verschwunden, dafür erscheinen regelmäßige Berichte über das christliche Kunstleben. Das tyrannische Pack schillernder Schlagwörter und hohlen Phrasentums ist aus der Kritik ausgepeitscht. Ein neuer Frühling christlicher Kunst ist erwacht!

Wir aber beten dankerfüllten Herzens: Nicht uns, o Herr! nicht uns, sondern deinem Namen gebührt die Ehre!



RENÉ KUDER — FELDMESSE

Mappe 1916

AN DIE CHRISTLICHEN KÜNSTLER

(Zwei Sonette)

I.

Zu Freunden hat der Vater euch erhoben:
Als er sein mächtig »Werde« ließ erschallen,
Lieh er den Welten seiner Glorie Strahlen,
Für euch sind sie mit Herrlichkeit umwoben.

Herolde seid ihr jener Lieb', der großen,
Die des Gesalbten hehres Erdenwallen
Enthüllt der armen Menschheit, die gefallen,
Des kostbar Blut als Sühnegeld geflossen.

Des Geistes Boten, der das Licht ergossen,
Das siebenfache, der die Herzen zündet
Und aus des Sohnes Vollverdienst entsündet.

Euch ist des Jenseits goldnes Tor erschlossen,
Ihr schaut die Geister in den Höhen oben,
Die unaufhörlich den Dreieinen loben.

II.

Gedenket dessen, wenn die frommen Hallen
Ihr bauet, die der Ewige bewohnet,
Der über Erd' und Sonnen liebreich thronet,
Ihm seien sie geweiht zum Wohlgefallen.

Nicht dienet eitlem Ruhme als Vasallen;
Wenn euer Meißel hartem Steine fronet,
Wenn euch des Pinsels holder Zauber lohnet,
Sei's Himmelstrost den Erdenpilgern allen.

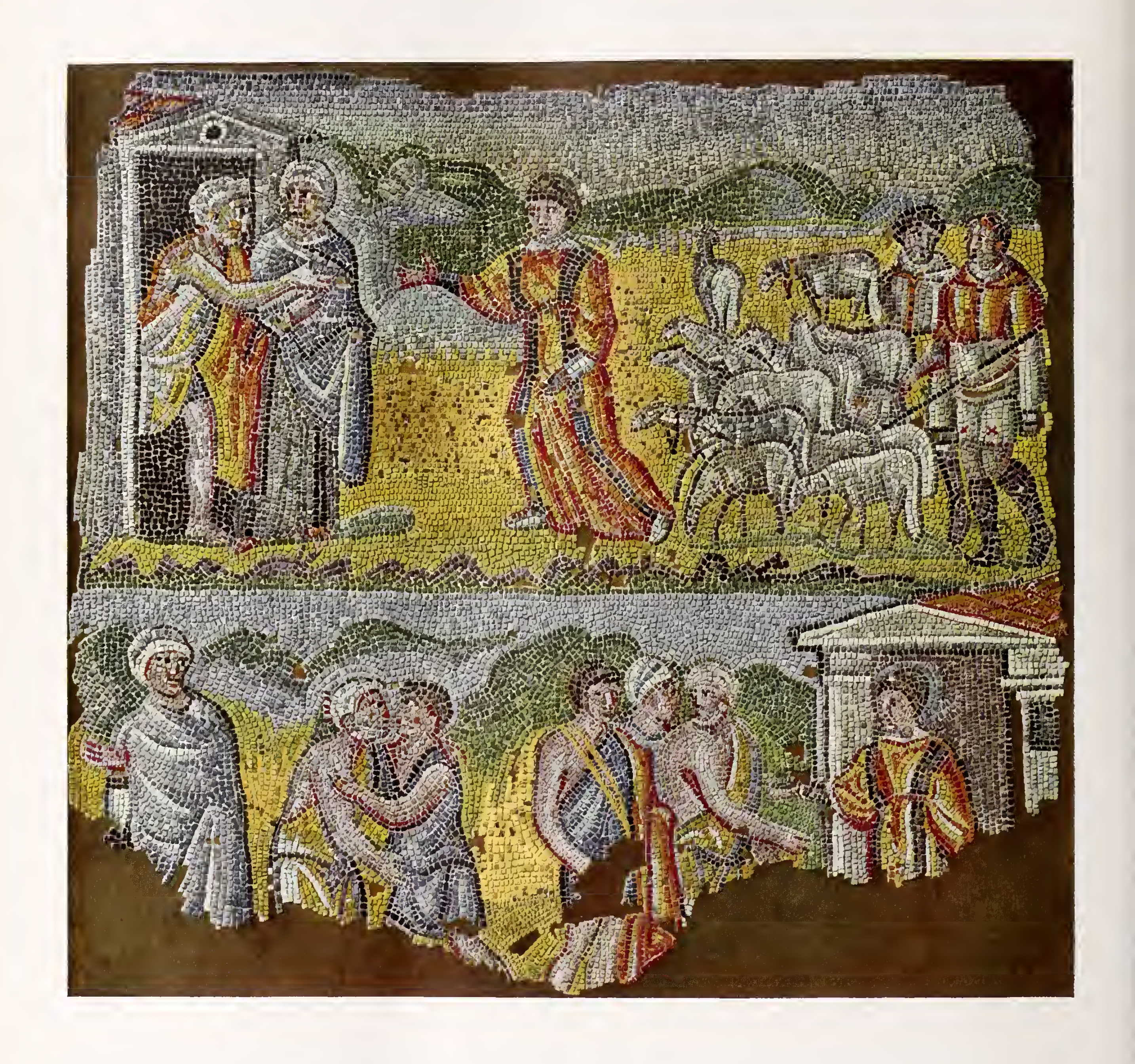
Wollt' euer Fittich lahmend niedersinken
Auf erdenschwer abwendiges Beginnen,
Ihr würdet schnöde das Talent verkehren.

Wo der Äonen Sterne feurig blinken,
Zum Äther schwinge sich gemut das Sinnen,
Des Paradieses Blumen sollt ihr mehren.

S. Staudhamer


DIE·CHRISTLICHE·KVNST
FRITZ KVNZ
XIV. JAHRGANG
MÄRZ 1918
HEFT 6—8
INHALT:
Grundsätze für Kirchenerweiterungen. — Erweiterung der Pfarrkirche zu Dachau. — Die römischen Mosaiken und Malereien vom 4.—13. Jahrhundert. Ein Frühwerk des Matth. Kreniß. — L. Feldmanns neuester Kreuzweg. — Der Tummelplatz bei Innsbruck. — Die Auflösung der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule. — D. Gesellschaft f. chr. Kunst. — Franz Reiter †. — Wettbewerb. — Die Herbstausstellung der Münchener Juryfreien. — Berliner Ausstellungen. — Hyazinth Holland †. — Wilh. Trübner †. — Ein Gemälde von Ph. Schumacher. — Vermischte Nachrichten. — Bücherschau. — 76 Abbildungen im Text. — Sonderbeilage: Mosaikmalerei in S. Maria maggiore in Rom.
OKT. 1917 — SEPT. 1918
PREIS HALBJÄHRL. M. 7.20
EINZELHEFTE M. 1.50
MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN
KVNST·DER·KVNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS
GESAMTE·KVNSTLEBEN·
IN·VERBINDVNG·MIT·D·DEVTSCHEN·GESELLSCHAFT
FÜR·CHRISTLICHE·KVNST·HERAVSGEGEBEN·VON·D·
GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KVNST GMBH MÜNCHEN

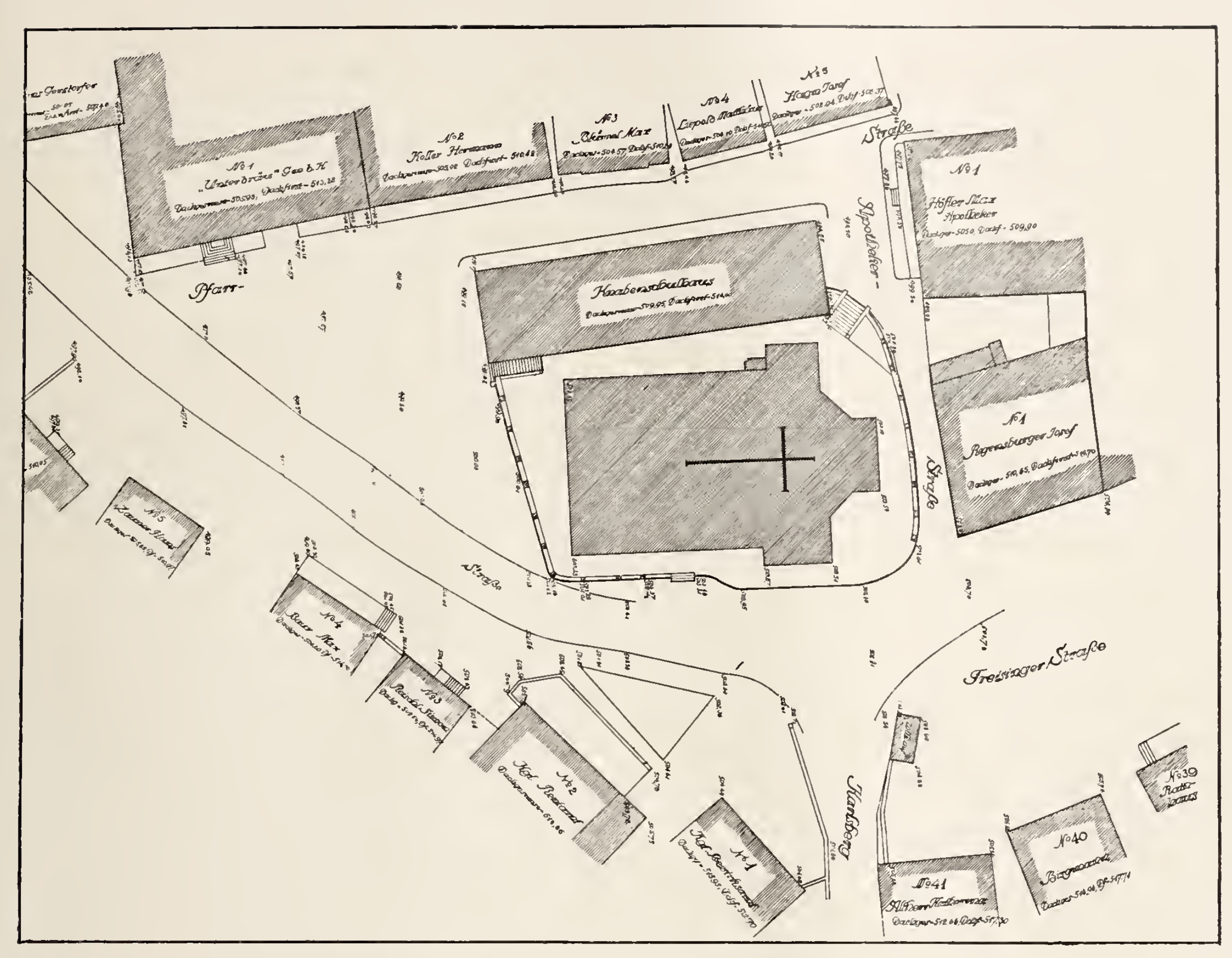
By



Aus der Geschichte Jakobs. Mosaik-Malerei in S. Maria Maggiore zu Rom

Regierungszeit des Papstes Liberius (352—355)

Vergl. den Aufsatz über: „Die Römischen Mosaiken und Malereien von J. Wilpert“



LAGEPLAN FÜR DEN ERWEITERUNGSBAU DER KIRCHE IN DACHAU BEI MÜNCHEN

Zu den Abbildungen S. 139—174

GRUNDSÄTZE FÜR KIRCHENERWEITERUNGEN

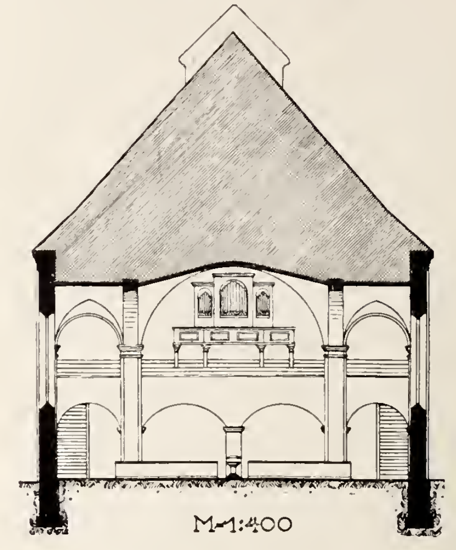
Den Erweiterungsbauten kommt in der kirchlichen Baukunst gegenwärtig eine sehr hohe Bedeutung zu, viel mehr, als noch vor wenigen Jahrzehnten. Grundsätzlich versucht man die alten Gotteshäuser soweit als möglich in irgendeiner Weise auch dann ihrem seitherigen heiligen Dienste zu erhalten, wenn ihr Umfang den Bedürfnissen des Gottesdienstes nicht mehr genügt. Statt sie dem Erdboden gleichzumachen oder profanen Zwekken zu opfern, zielt man darauf ab, vom alten Bestande tunlichst viel zu retten und den gestiegenen Anforderungen der Seelsorge durch Erweiterungsbauten zu genügen. Darüber, was und wie viel vom ursprünglichen Bau in den Neubau aufgenommen und wie es verwendet werden soll, gibt es keine Regel, ebensowenig darüber, welche künstlerische Lösung für den neuen Teil und seine Verschmelzung mit dem vorhandenen zu suchen ist.

Jede Kirchenerweiterung bildet eine in sich abgeschlossene Aufgabe. Ihre Lösung ist bedingt:

1. von den Anforderungen der Seelsorge;
2. von dem Zustande des vorhandenen Bauwerkes;
3. vom Altertums- und Kunstwert, auch vom Stil des Bestehenden und seiner Teile;
4. von der Rücksicht auf die Erhaltung etwaiger mit dem Bau unzertrennlich verbundener Malereien, Stukkaturen und sonstiger Kunstwerke;
5. von der Lage, Ausdehnung und Bodenbeschaffenheit des verfügbaren Bauplatzes;
6. von der baulichen oder landschaftlichen Umgebung;
7. vom Kostenpunkte.

Eine in praktischer und künstlerischer Hinsicht befriedigende Lösung dieser verwickelten Fragen läßt sich nur durch hervorragende Meister erzielen, die eigene Erfindungsgabe, Ehrfurcht vor der Vergangenheit und praktischen Sinn in ihrer Person harmonisch verbinden. Schon vor geraumer Zeit wurde ein Fachmann zur ausführlichen Bearbeitung der Erweiterungsfrage veranlaßt. Die Abhandlung wird veröffentlicht, sobald es der verfügbare Raum zuläßt. Inzwischen unterbreiten wir den Lesern im vorliegenden Hefte das höchst anregende Ergebnis eines Wettbewerbes, dessen Zweck die Gewinnung von Projekten zu einer Kirchenerweiterung war. Um das Studium der fünf Projekte zu erleichtern, hielten wir die Abbildungen in großem Format und wählten sie so reichlich, daß der Leser jedem der fünf Meister genau folgen kann.

S. Staudhamer



GEGENWÄRTIGER BESTAND DER PFARRKIRCHE IN DACHAU. SCHNITT DURCH DAS SCHIFF

DER WETTBEWERB FÜR EINEN ERWEITERUNGSBAU DER PFARRKIRCHE ZU DACHAU

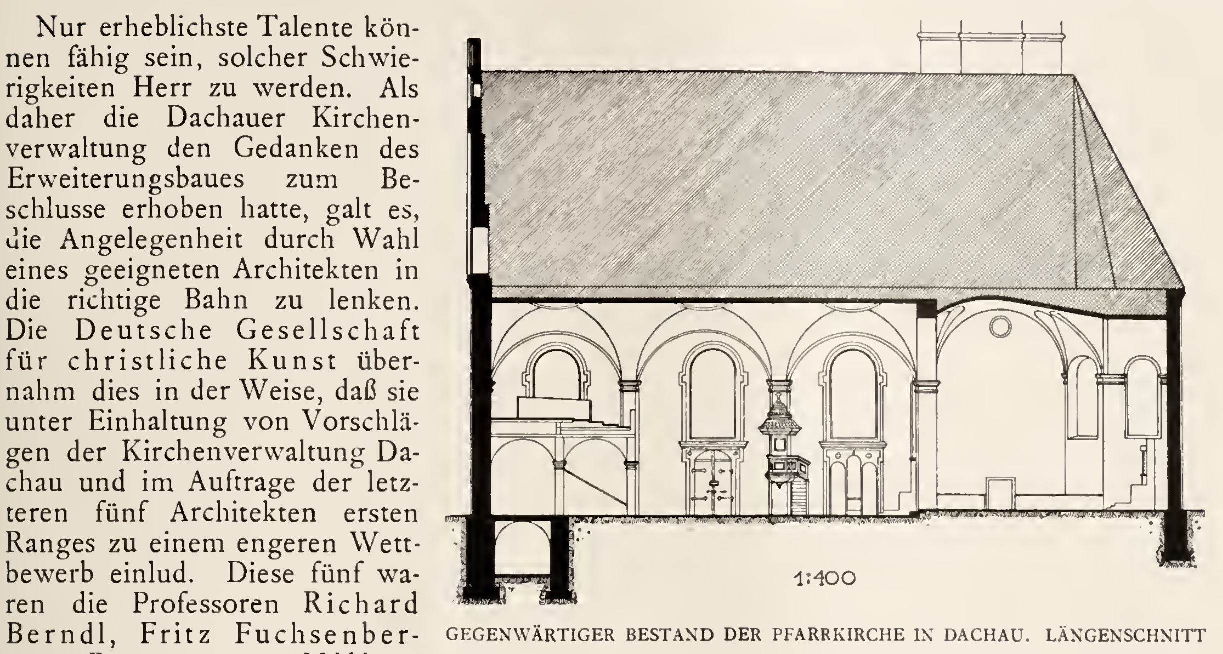
Von Dr. O. DOERING

(Zu den Abbildungen S. 137—174)

Das erhebliche Anwachsen der Bevölkerungsziffer des oberbayerischen Marktfleckens Dachau hat schon seit langen Jahren den Gedanken rege gemacht, dem vergrößerten kirchlichen Bedürfnisse durch geeigneten Kirchenbau Rechnung zu tragen. Die dortige Pfarrkirche, die, als Nachbarin des auch in seinem Überreste noch massig wirkenden Schlosses, mit ihrem schlanken Zwiebelturme von Bergeshöhe weit ins Land hinausschaut, ist ein Bau des Mittelalters und des Barock. Schlicht ist das Äußere und trefflich paßt es zu dem Charakter des Ortes, der in seinem ursprünglichen Teile noch jetzt unverfälscht und ungetrübt erhalten ist. In die Häuserlinien der im Süden und Westen vorüberziehenden, platzartig sich erweiternden Straßen — alter Wege des Verkehrs nach Freising und Augsburg — bringen die stattlichen Bauten des K. Bezirksamtes, des Rathauses, des an die Kirche angrenzenden Schulhauses und einige andere Gebäude kräftigen Ton. Schön in seiner Einfachheit ist das Gesamtbild; seine malerische Wirkung wird in hohem Grade gefördert durch die Bewegtheit des Geländes, durch das sanfte Auf- und Absteigen der auf dem Bergrücken angelegten Straßen. Über dieses Bild empor wächst, aufs innigste mit ihm verbunden, an der Nord- und Ostseite ganz mit ihm verwachsen, die alte Kirche mit ihrem achteckigen Turme. — Das Innere des Gotteshauses ist dreischiffig, mit Tonnengewölbe eingedeckt. Zur Ausstattung gehört eine Anzahl künstlerisch bedeutender Gegenstände, von denen besonders die Altäre vorzügliche Wirkung tun.

Die Frage, was hier im Interesse des vermehrten Bedarfes zu geschehen habe, ließ sich verschieden beantworten. Vom Standpunkte der Denkmalpflege am weitesten ging die Auffassung, der auch ich mich s. Z. angeschlossen habe, von jeglicher Änderung überhaupt abzusehen, die alte Kirche zu lassen und zu erhalten, wie sie ist, und an passender sonstiger Stelle eine neue zu errichten. Die entgegengesetzte Anschauung vertrat den Wunsch eines völligen Neubaus an Stelle der abzubrechenden alten Kirche. Den Sieg trug eine vermittelnde Meinung davon. Sie ging auf einen Erweiterungsbau aus. Die Schwierigkeit eines solchen war sehr erheblich. Galt es doch die Lösung des Problems, auf sehr beengtem Raume große Zutaten zu schaffen, die dem Charakter der alten Kirche wie des Ortsbildes sich verständnisvoll anzupassen hätten; auch das Innere der Kirche mußte harmonische Angliederung des neuen an den zu übernehmenden alten Teil erweisen. Die Erhaltung der künstlerisch und geschichtlich wertvollen Teile der Innenausstattung konnte der Erfüllung dieses Gebotes nur zu einem, freilich wichtigen Teile förderlich sein, die Hauptaufgabe verblieb doch dem Baukünstler, der im Sinne seiner alten Vorgänger neuschaffend tätig sein mußte.

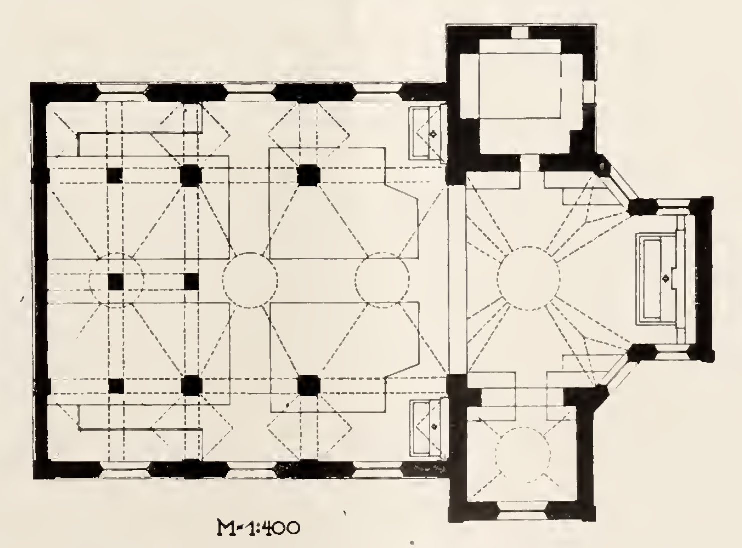
Nur erheblichste Talente können fähig sein, solcher Schwierigkeiten Herr zu werden. Als daher die Dachauer Kirchenverwaltung den Gedanken des Erweiterungsbaues zum Beschlusse erhoben hatte, galt es, die Angelegenheit durch Wahl eines geeigneten Architekten in die richtige Bahn zu lenken. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst übernahm dies in der Weise, daß sie unter Einhaltung von Vorschlägen der Kirchenverwaltung Dachau und im Auftrage der letzteren fünf Architekten ersten Ranges zu einem engeren Wettbewerb einlud. Diese fünf waren die Professoren Richard Berndl, Fritz Fuchsenberger, Rupert von Miller, Hermann Selzer, sämtlich in München und der Architekt Michael Kurz in Augsburg-Göggingen. Die Ergebnisse gelangten in den letzten Februartagen 1917 auf kurze Zeit in den Räumen der Gesellschaft für christliche Kunst in München zur öffentlichen Ausstellung.



GEGENWÄRTIGER BESTAND DER PFARRKIRCHE IN DACHAU. LÄNGENSCHNITT

Die Erweiterung der Kirche betraf deren östliche und westliche Partie (vgl. Abb. S. 137 bis 139). Im Westen war ein Anbau verlangt, der die Möglichkeit bot, den Musikchor von dieser Seite her zugänglich zu machen und für ihn ohne Änderung der alten Empore größeren Raum zu schaffen. Die Ostpartie, der Chor mit seiner Apsis, stellte größere Anforderungen. Der Erweiterungsbau sollte dazu dienen, der Kirche insgesamt (einschließlich der Empore, doch ohne das Presbyterium) eine Nutzungsfläche von 1200 qm zu verschaffen. Die neue Apsis sollte mindestens die Größe der bisherigen erhalten. Verlangt wurde ferner ein Oratorium für Ordensschwestern, ein Beichtraum für Schwerhörige, ein Ort zur Aufbewahrung von Blumen. Die Lage der Sakristei und Paramentenkammer konnte frei gewählt werden. Der neue Teil sollte im Innern höher werden als der zu erhaltende alte Teil, aber außen sollte dennoch die Höhe des neuen Firstes die des alten nicht oder doch nicht erheblich übersteigen, um den Anblick des Turmes nicht zu beeinträchtigen. Besondere Schwierigkeiten städtebaulicher Art entstanden dadurch, daß infolge der Verlängerung der Kirche nach Osten die daselbst vorüberziehende »Apothekergasse« verlegt werden mußte (vgl. Lageplan). Für die Deckung der Gesamtkosten waren 300000 Mark zur Verfügung, von denen auf die eigentlichen Baukosten (also nicht auf die der Instandsetzung und inneren Einrichtung und Ausschmückung, dagegen einschließlich der Heizung) 130000 Mark zu berechnen waren.

Die Lösung dieser Aufgabe ist von jedem der fünf Künstler in einer seiner Eigenart entsprechenden, in allen Fällen interessanten Art erfolgt, und zwar sowohl was die Komposition, als was die Erfüllung der praktischen Forderungen anlangt, die überall voll zu ihrem Rechte gelangten.



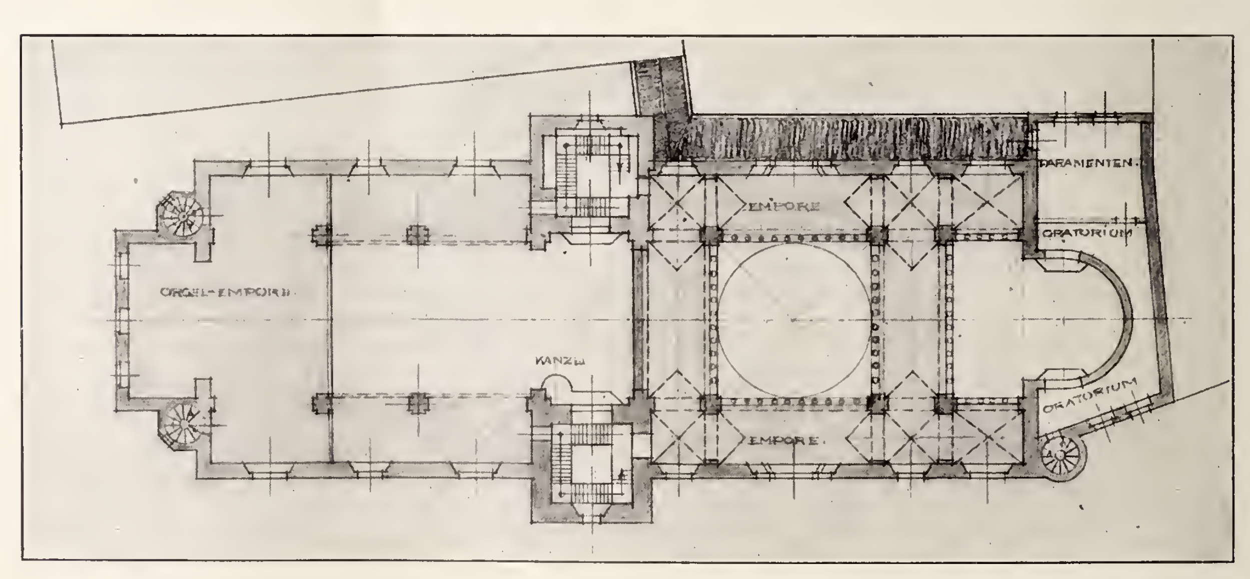
GEGENWÄRTIGER BESTAND DER PFARRKIRCHE IN DACHAU. GRUNDRISZ
Vgl. Längen- und Querschnitt oben und S. 138

ANSICHT VON DER FREISINGERSTR. AUS.

KENNWORT: NEC SPE NEC METU.

RICHARD BERNDL — PROJEKT ZUR ERWEITERUNG DER KIRCHE IN DACHAU, SÜDANSICHT

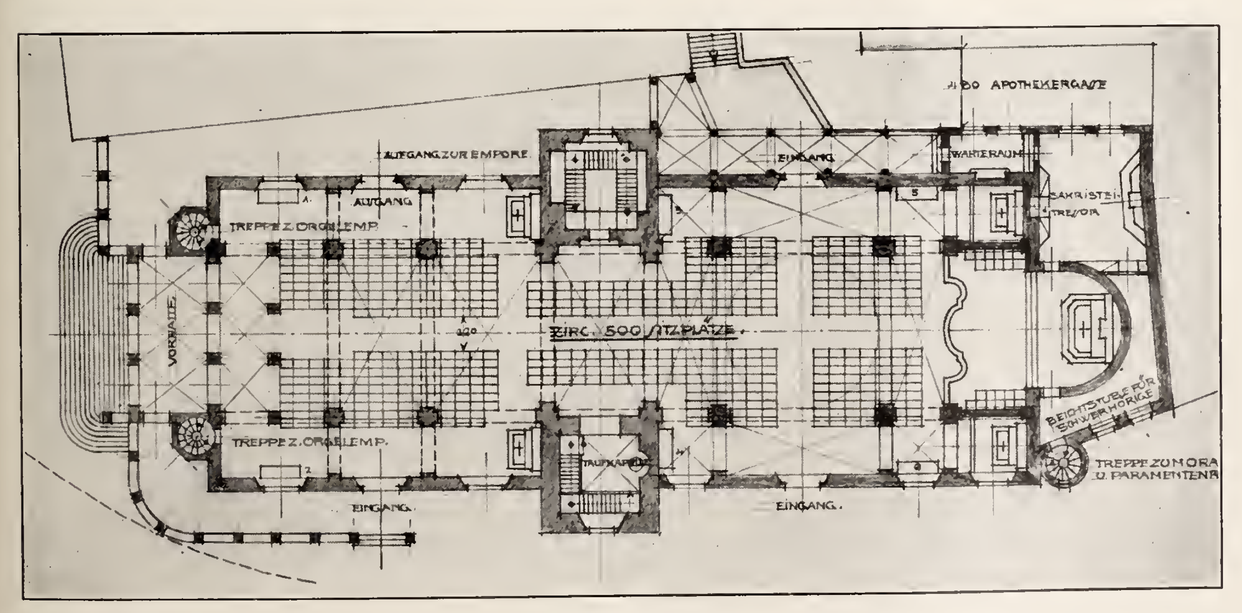
Text S. 143. Vgl. Abb. S. 140—145



RICHARD BERNDL — ERWEITERUNGSPROJEKT, EMPORENGRUNDRISZ

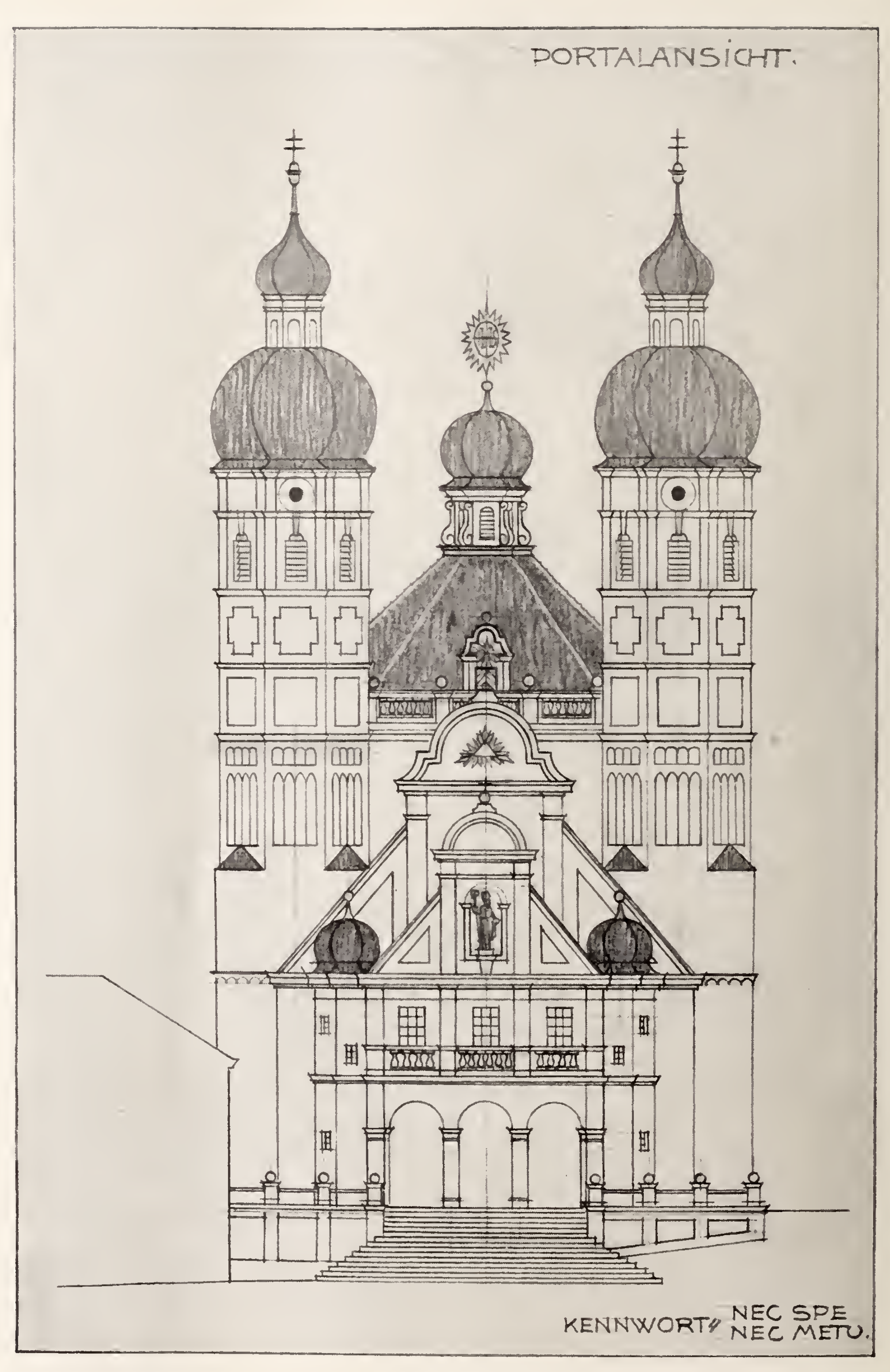
RICHARD BERNDL

PROJEKT ZUR ERWEITERUNG DER KIRCHE IN DACHAU, LÄNGSSCHNITT



RICHARD BERNDL

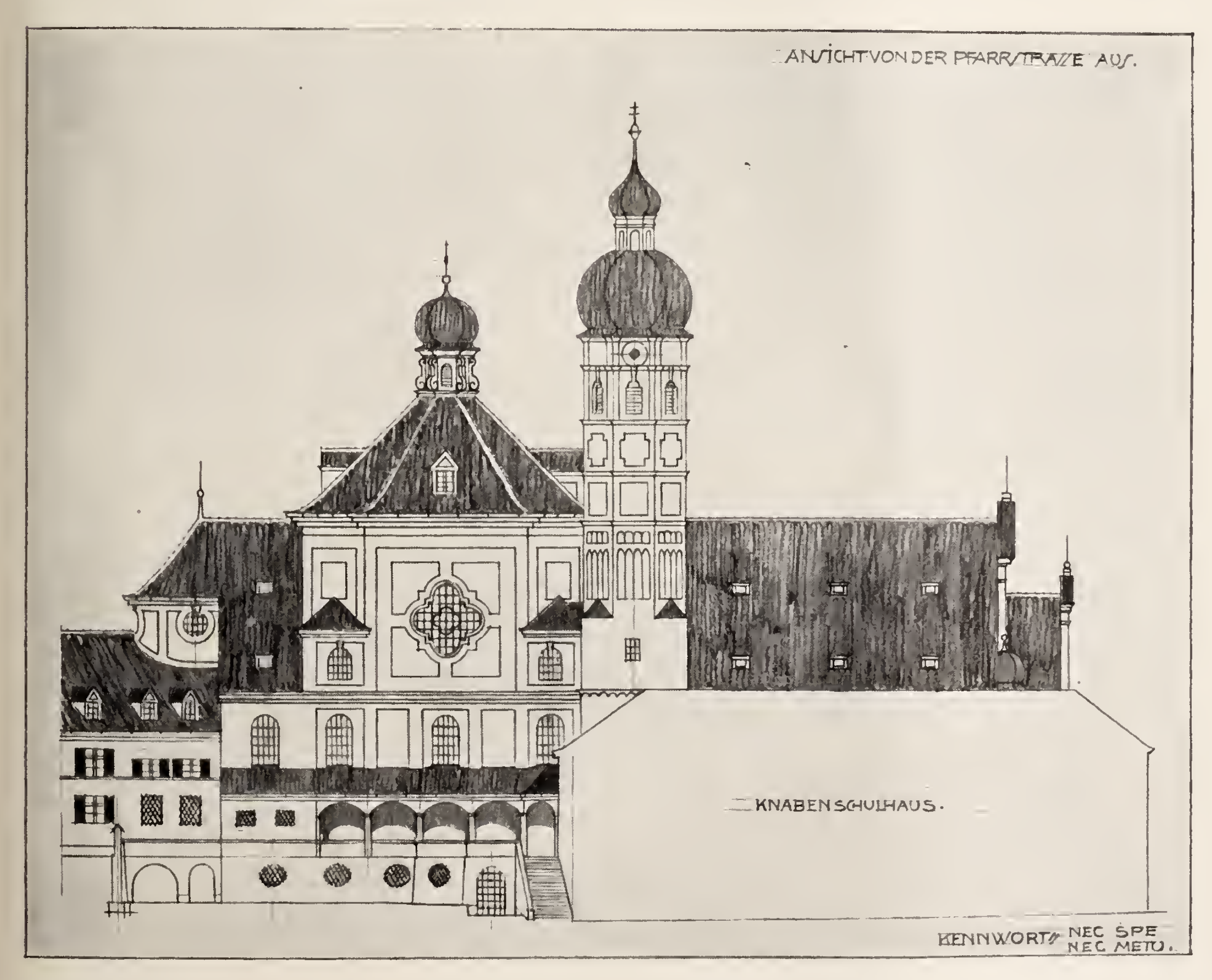
ERWEITERUNGSPROJEKT, ERDGESCHOSZGRUNDRISZ *(vgl. obige Abb.)*



RICHARD BERNDL — ANSICHT DES WESTLICHEN HAUPTPORTALES

Mit sehr weitgehender Selbständigkeit von seiten Richard Berndls (Abb. S. 140—145). Er ist derjenige, der darauf ausgegangen ist, mit der starken Verlängerung der Horizontallinie eine namhafte Erhöhung der Vertikallinien der künftigen Kirche vorzunehmen. Die Erreichung dieses Zweckes ergab sich ihm aus dem Hauptgedanken, an das alte Langhaus einen Zentralbau anzuschließen, den er mit Kuppel und Laterne bekrönt. Hieraus folgte von selbst, daß die Kirche fortan zweitürmig werden mußte. Symmetrisch zu dem schon vorhandenen Turm hat er also einen gleichen zweiten gestellt. So entstand ein Gebilde von großem Reichtum der Motive, der nun wieder zu einer entsprechenden Behandlung des Westanbaus zwang. Aus diesem wurde eine prächtige Vorhalle, zu der eine breite Freitreppe emporführt, und hinter die der Haupteingang der Kirche gelegt ist. Sehr interessant ist auch die Behandlung des Innenraumes, besonders die Art, wie der Übergang vom alten zum neuen Bau vermittelt wird. Die Sakristei ist hinter dem halbrund geschlossenen Chore angefügt. Um den gewünschten beträchtlichen Nutzungsraum zu gewinnen, erstreckt sich die Verlängerung der Ostpartie bis zu den dort befindlichen Häusern, die »Apothekergasse« muß daher unter der Kirche durchgeleitet werden. Zwei Landschaftsskizzen zeigen die Fernwirkung der jetzigen und die der künftigen Kirche, wobei eine erhebliche Bereicherung des landschaftlichen Bildes nicht zu verkennen ist. Der Charakter des Ortsbildes würde dagegen nicht der bisherige bleiben.

Der Entwurf Rupert von Millers (Abb. S. 146—151) plant Ergänzungen im Stile des späten Barock. Die Außenwände des fünfeckigen Chores zeigen leichte konkave Biegung, sanft nach außen geschwungene Linie der Giebel des Querhauses. Der westliche Vorbau ist im Grundrisse flach rechteckig, belebt mit in zwei Geschossen angeordneten je drei schmuckreichen Blendflächen. Die Nordseite der Kirche zeigt einfachere Behandlung. Das Innere des Chores



RICHARD BERNDL — NORDANSICHT MIT NORDÖSTLICHEM TREPPENAUFGANG



RICHARD BERNDL SÜDOSTANSICHT

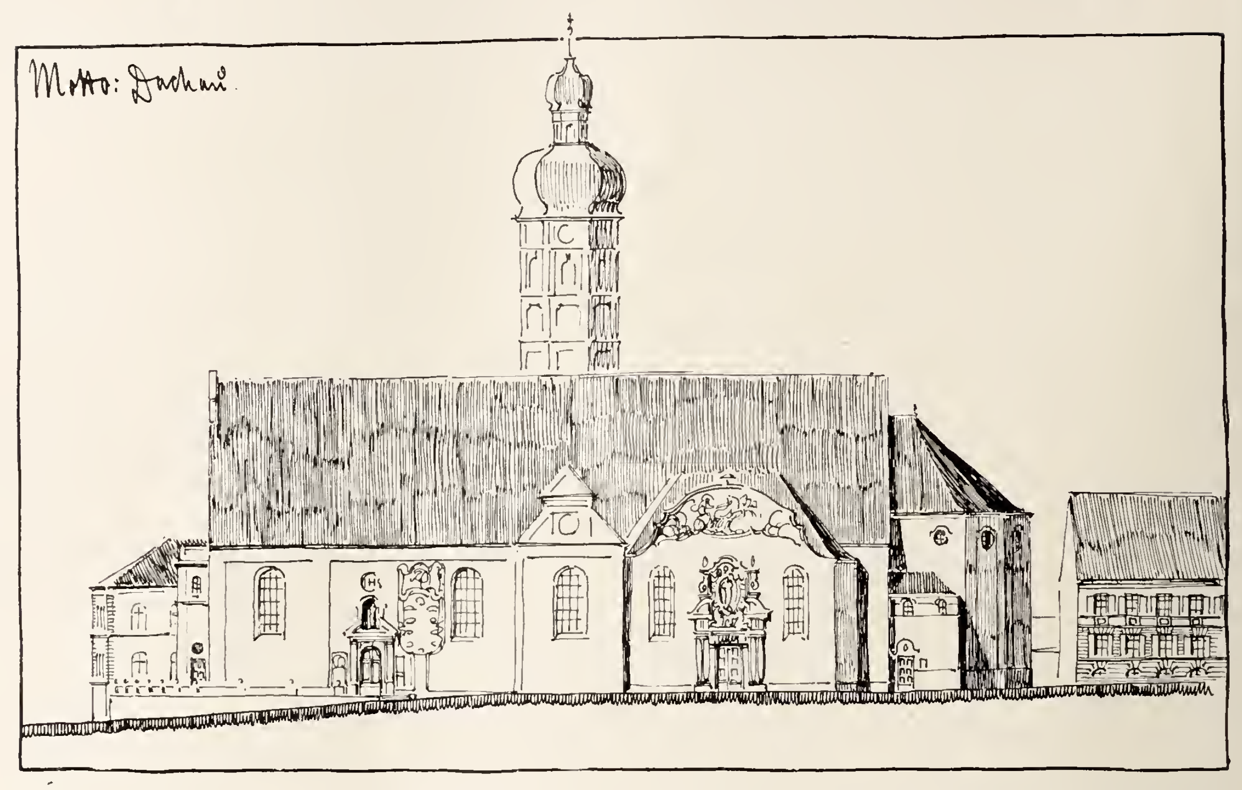
und der Apsis hat flache Kuppeln mit Stichkappen.

Ein ruhiges, dem Charakter der alten Kirche wie des Ortes trefflich angepaßtes Bild bietet der Entwurf von Michael Kurz (Abb. S. 152 bis 155). Er gestaltet die westliche Erweiterung als Anbau mit einem Barockgiebel, der von einem zierlichen Dachreiter bekrönt ist. Vier kleine Fenster im oberen, vier Rundbogenfenster im unteren Geschosse geben dem Vorbau Licht. Der in fünf Achteckseiten endigende Chor zeigt Belebung mit großen rundbogigen Blendflächen, die von großen Fenstern durchbrochen sind. Der Kurzsche Entwurf wurde an dritter Stelle zu Ausführung empfohlen.

An zweiter Stelle der von Fuchsenberger (Abb. 156—166). Er befleißigt sich großer Ruhe und Einfachheit und erreicht so, daß der Charakter des alten Baues vollkommen gewahrt bleibt. Der westliche Emporenanbau zeigt flache Wandung, nur wenige kleine ovale Fenster, die Ecken sind abgerundet; geschmückt ist die Wand mit einem Freskobilde der Patrona Bavariae. Der First ist geradlinig bis zum Chore durchgeführt. Dieser, der rechteckig (mit abgerundeten Ecken) geschlossen ist, zeigt im Norden drei halbrunde Nischen, über die sich das Dachgesims ununterbrochen hinzieht. Die Verbindung zu dem Apothekeranwesen ergab sich durch den nordöstlichen Sakristeianbau mit seinem hohen Brandgiebel. Glücklich gelungen ist auch trotz der erheblichen Schwierigkeit die Einschiebung der »Apothekergasse« zwischen Chor und Nachbaranwesen. Freundlich gestaltet der Künstler das



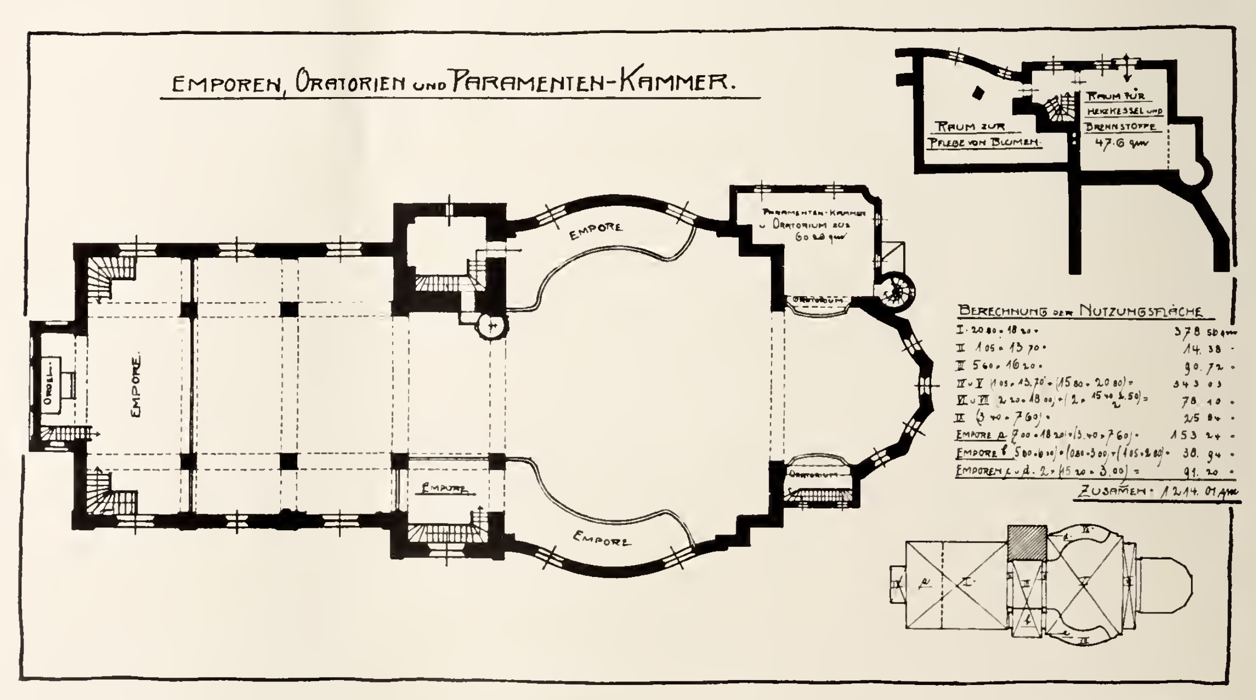
RICHARD BERNDL NORDWESTANSICHT



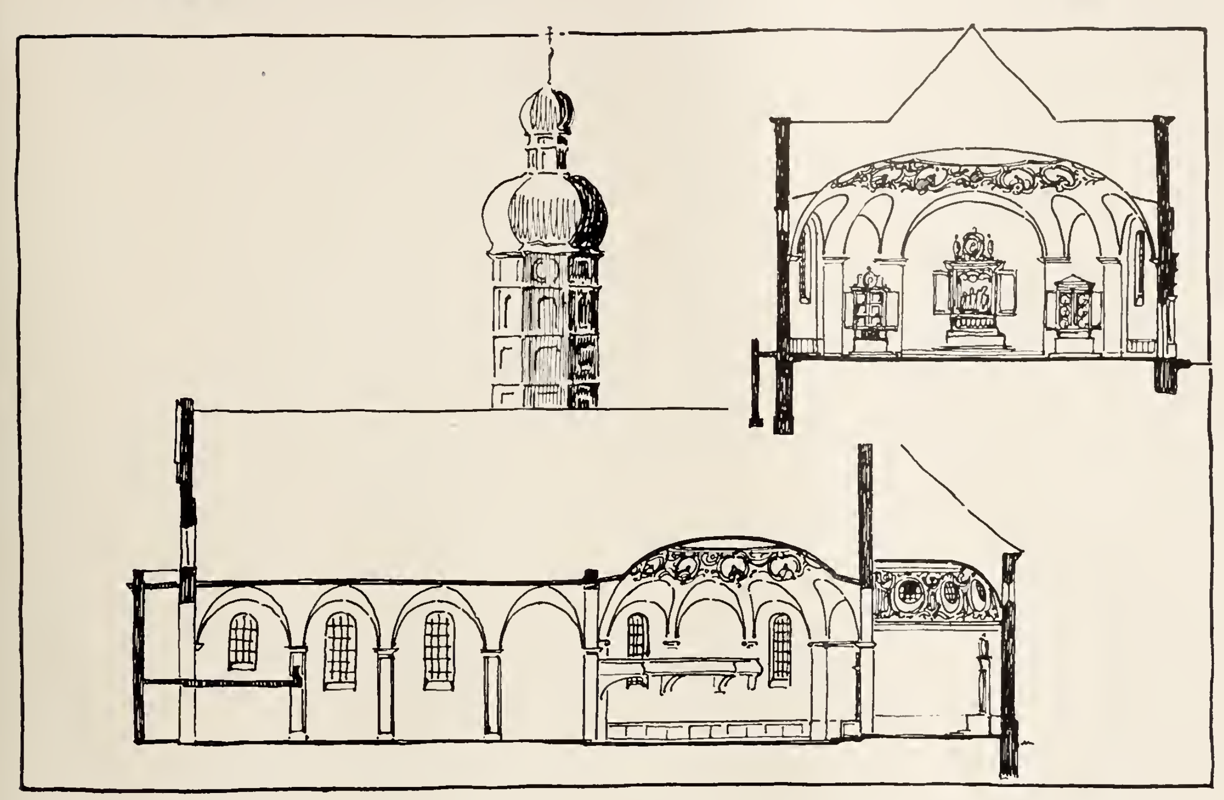
RUPERT VON MILLER SÜDANSICHT

Gesamtaußenbild durch Planung von kleinen Schrannenläden vor der West- und an der Südostseite. Im Innern ist das Tonnengewölbe auch über den neuen Teil hingezogen, der Chor erhält ein überhöhtes Spiegelgewölbe. Von der im Bauprogramm gestatteten Verlängerung des rechten Seitenschiffes wurde Abstand genommen, um die gesamte Bauwirkung der alten Kirche zu erhalten, auch um Kosten zu sparen.

Für den Altarraum und die Nordseite bot Professor Fuchsenberger noch eine zweite



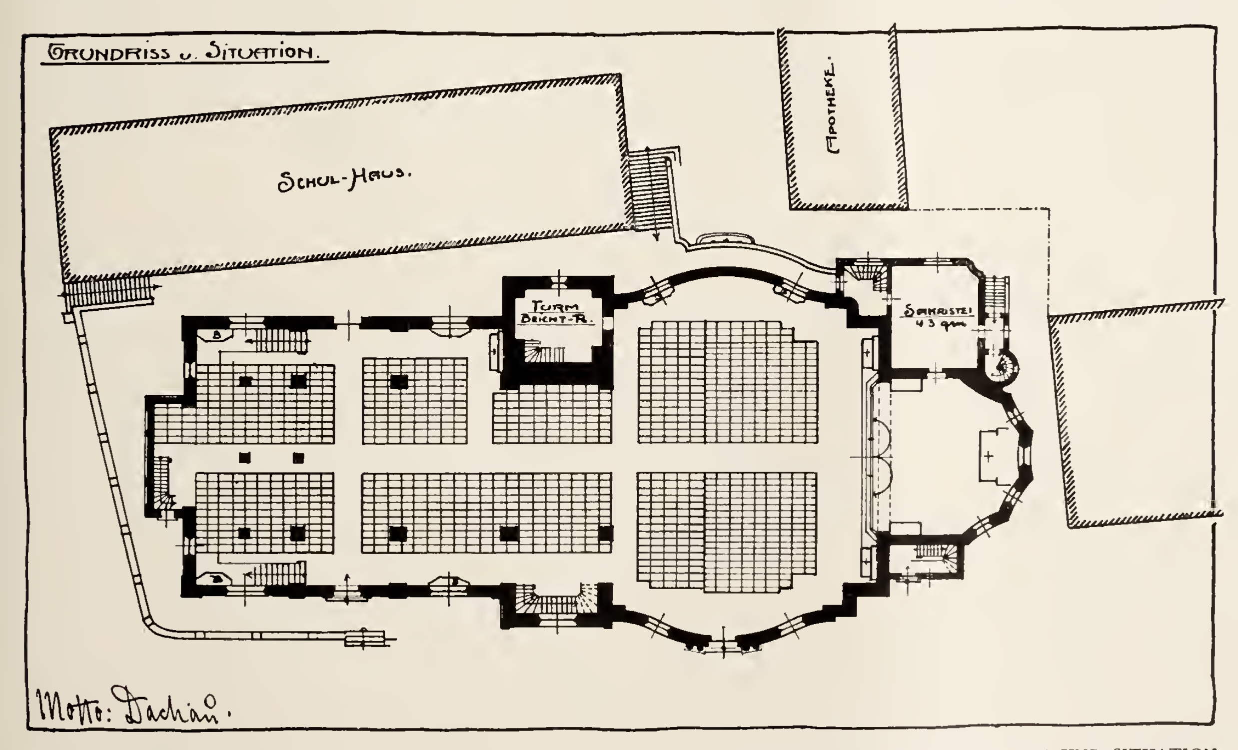
RUPERT VON MILLER GRUNDRISZ DER EMPOREN



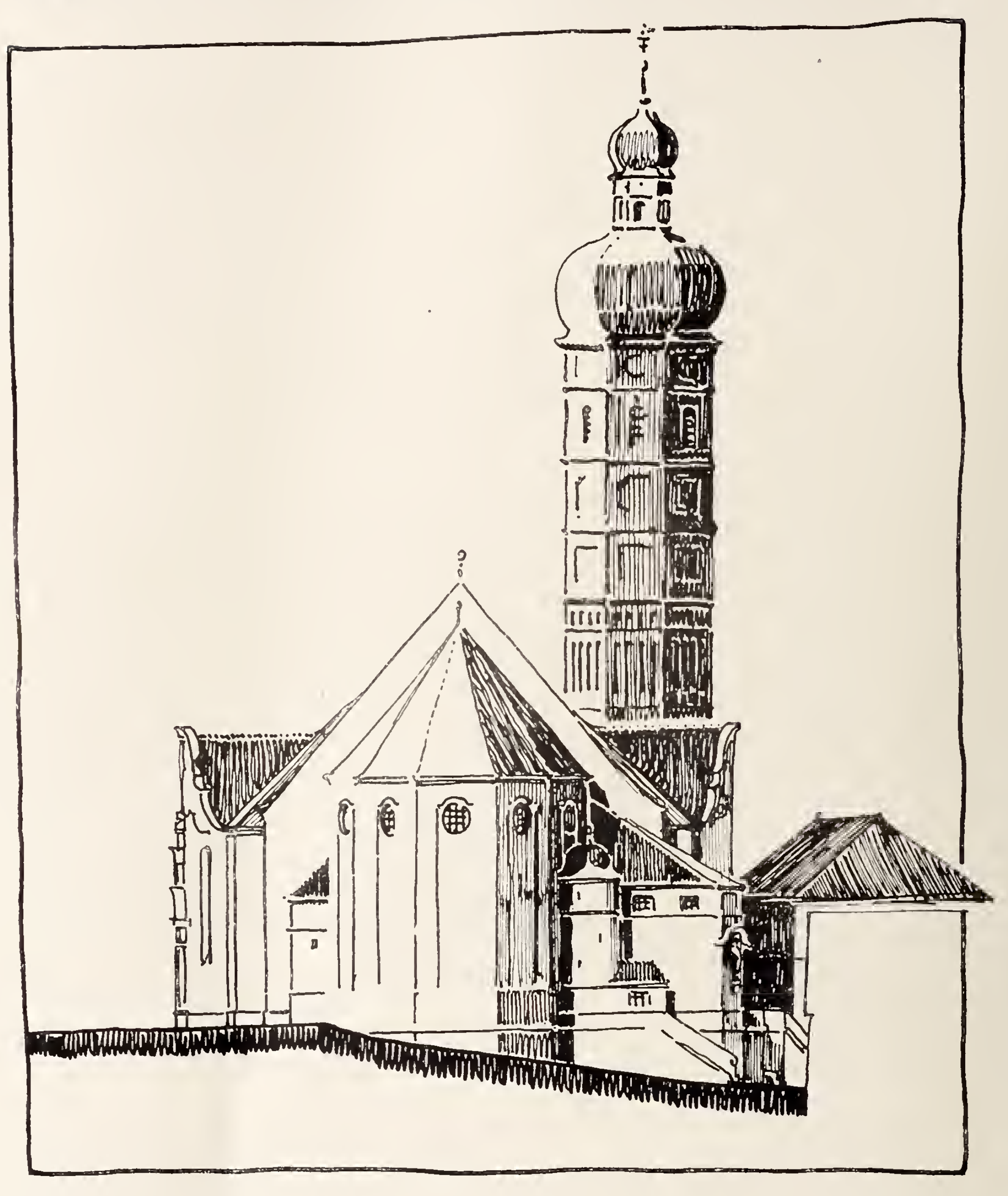
RUPERT VON MILLER — LÄNGS- UND QUERSCHNITT

Lösung. Hier denkt er sich den Chor als Kuppelbau, der innen das Schiff an Höhe überragt.

Hermann Selzer ist der einzige, der von der im Programm gegebenen Möglichkeit einer Achsenbrechung des Chores Gebrauch gemacht hat (Abb. S. 167—174). Sie ergibt sich ihm daraus, daß er die alte dreischiffige Anlage in der-

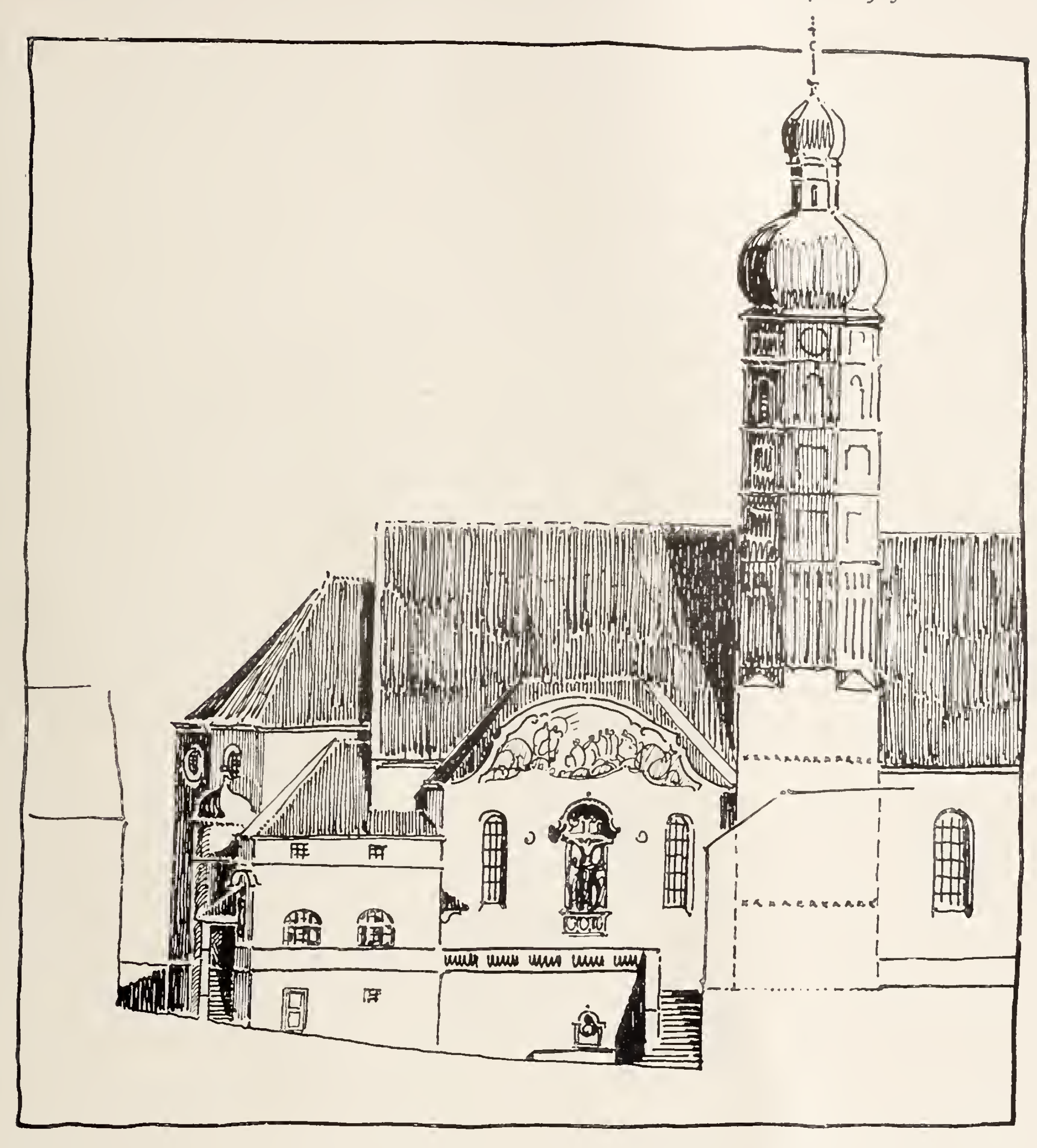


RUPERT VON MILLER — GRUNDRISZ DES ERDGESCHOSSES UND SITUATION



RUPERT VON MILLER CHORANSICHT

selben Breite weiterführt. Um den gewünschten Raum zu gewinnen, bedarf es des Einbaus von Emporen im neuen wie im alten Teil; die Umstellung der alten Seitenaltäre wird dadurch notwendig, das Äußere der Kirche behält im ganzen das alte Gepräge. Der westliche Neubau erhält einen Giebel, welcher der Form des schon vorhandenen Giebels genau ähnelt, und wird zum hallenartigen Vorbau. An ihn schließt sich ein malerischer Übergang zum Schulhause, wobei die dort befindliche Freitreppe überdeckt wird. Die Terrasse unterhalb der Kirche ist mit einem Brunnen geschmückt. Die Sakristei ist an der Südseite vorgelegt. Die »Apothekergasse« konnte hinter dem Chore durchgeführt werden; sie hat einen schlichten Bogeneingang erhalten; das Nachbarhaus hat des harmonischen Anschlusses halber einen Dachwalm erhalten. Der Selzersche Entwurf ist an erster Stelle empfohlen worden. Der Kirchenverwaltung Dachau blieb es anheimgestellt, unter drei vom Preisgericht zur Ausführung empfohlenen Projekten eines zu wählen.



RUPERT VON MILLER NORDPARTIE DES ANBAUES

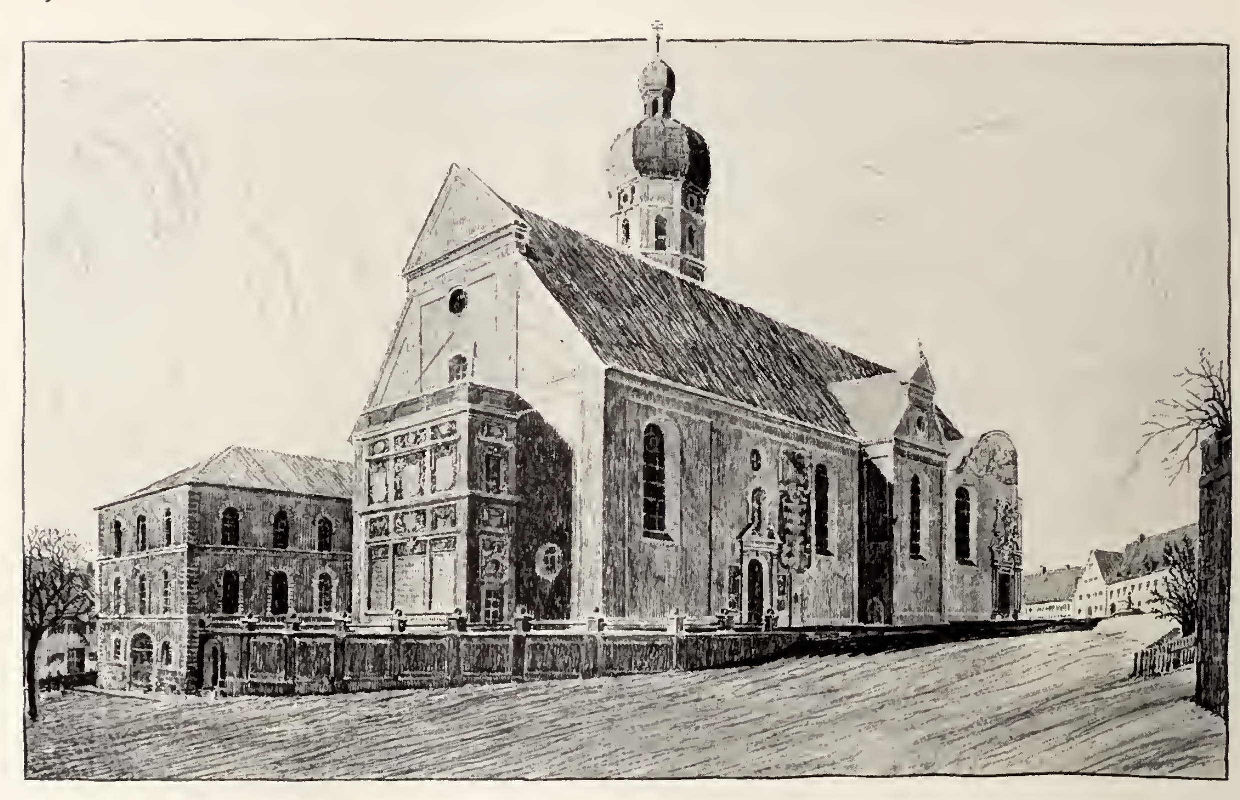
DIE RÖMISCHEN MOSAIKEN UND MALEREIEN DER KIRCHLICHEN BAUTEN VOM 4. BIS 13. JAHRHUNDERT

Herausgegeben von JOSEPH WILPERT
Herdersche Verlagshandlung

Das neue Werk Wilperts gibt in den zwei Bänden Text über Kunstgeschichte, Ikonographie, Stilkritik usw. eine Fülle eigener Beobachtungen und scharfsinniger Vergleichungen. Dasselbe zu lesen ist fesselnd interessant für den Gelehrten, für den Künstler, der im Geiste der Kirche zu schaffen sich bemüht, eine Fundgrube köstlicher Belehrung. Die Quellen lernt er kennen, aus denen der Geist hervorging, der diese Künstler des ersten christlichen Jahrtausends zu solchen idealen Schöpfungen emporhob.

Die zwei andern Bände mit den 300 farbigen Tafeln müssen jeden freudig überraschen, wer aber von den beiden wird die größte Freude an all der Schönheit haben?

Ihre harmonischen Farben, die feine Stimmung, diese bis heute nie geleistete Genauigkeit der Wiedergabe der Form sind staunenswert. Das Auge des Malers und das scharfsuchende des Forschers haben sich hier vereint zu einer Höchstleistung, welche nicht übertroffen werden kann. Aber ich meine,



RUPERT VON MILLER — SÜDWESTANSICHT

man muß selbst Maler sein, man muß vor den Aufgaben gestanden haben, einen Innenraum architektonisch mit Farben zu gliedern und die Darstellungen harmonisch einzuordnen, um all das herauszulesen, was diese Blätter bieten. Was ist in früheren Veröffentlichungen derart verfehlt worden! Welche Mängel in der Wiedergabe der Form, welche Entstellungen der Farben! Wer auf solche Abbildungen seine Kenntnisse alter Kunst stützte, mußte schwer irren und auf Abwege geführt werden.

Vor mir liegt das berühmte Werk de Rossis, die Mosaiken Roms. Bei meinem ersten Besuche der ewigen Stadt vor 35 Jahren sah ich dort diese farbigen Tafeln und war tief und schmerzlich betroffen, daß diese Kunst der Mosaiken, welche mich mehr als alles andere in Rom fesselte, so mangelhaft wiedergegeben und so gründlich entstellt war. Was ich damals nicht hoffen konnte, ist jetzt durch Wilpert gelöst.

Er hat durch Ausnutzung aller modernen Hilfsmittel die denkbar genaueste Wiedergabe der alten Originale erreicht, trotz aller Schwierigkeiten, welche eine schlechte Beleuchtung, die veränderte ungünstige Umgebung, wiederholte Ergänzungen durch bemalten Stuck, spätere Ausbesserungen durch Mosaik entgegenstellten. Letztere als Malerei ohne Fugenbehandlung sind in seinen Tafeln leicht zu unterscheiden, erstere sind ganz fortgelassen.

Es mußten Gerüste aufgeschlagen werden. Die photographischen Aufnahmen mußten mehrmals wiederholt bei gewölbten Flächen von verschiedenen Standpunkten aufgenommen werden. Die Vergrößerungen wurden auf mattem Papier kopiert. Jedes einzelne Stückchen mußte die ihm eigentümliche Farbe erhalten. Da die Oberfläche der alten Mosaikstifte nicht eben und glatt ist, hat sie Licht und Abschattierung, und da die Fuge offen steht, wirft der Stift dahinein seinen Schatten. Der Mörtel, in den der alte Mosaizist seinen Mosaikwürfel hineindrückte, kommt nicht an die Oberfläche, er liegt ein wenig zurück. So wirkt die Fuge bald als Dunkelheit im Schatten liegend, bald spricht die Helligkeit des Mörtels mit. Wie das die Glasstücke verbindende Blei ein künstlerisch mitsprechendes Mittel in der Glasmalerei gebrannter Fenster ist, so ist die offene Fuge in allen alten Mosaiken ein wesentlicher Teil ihrer Reize. Zu der Unebenheit der Smaltenoberfläche kommt dann noch hinzu, daß durch den Druck der Hand kein Stück in der gleichen Ebene liegt. Für die farbigen Stifte kommt bei der entstehenden verschiedenen Beleuchtung eine verschiedene Abtonung heraus, beim Goldgrund aber jener zauberhafte Reiz, daß niemals alle Stücke



RUPERT VON MILLER SÜDOSTANSICHT

gleichartig glänzen. Letzteres läßt sich im Druck nicht restlos wiedergeben, aber alles andere ist äußerst fein beobachtet und wer ein starkes Vergrößerungsglas zur Hand nimmt und die kleinen Figuren der alttestamentarischen Darstellungen aus S. Maria maggiore in Wilperts Wiedergabe betrachtet, wird sich einen Begriff bilden, mit welch liebevoller Sorgfalt der Charakter des alten Mosaiks vor Augen geführt ist. Man sieht die Führung der Fuge von der Hand eines künstlerisch empfindenden Mosaizisten römischer Schulung.

Wer diese Reize des alten Mosaiks durch Wilperts Werk verstehen gelernt hat und dann nach Rom kommt, die Originale an Ort und Stelle auch in ihrer Fernwirkung zu sehen, der wird begreifen, warum das Herz eines Kunstverständigen sich zusammenkrampft, wenn er sieht, wie alle diese Reize verschwinden, sobald die alten Originale modernen Mosaikfabriken überlassen werden zu sogenannten Restaurationszwecken. Man klebt über die Oberfläche Papier und Leinen, löst in Teilen den Mörtel mit den Stiften von den Wänden, um sie nachher in frischen Mörtel, ein Holzbrettchen auf das Papier legend, einzuklopfen.

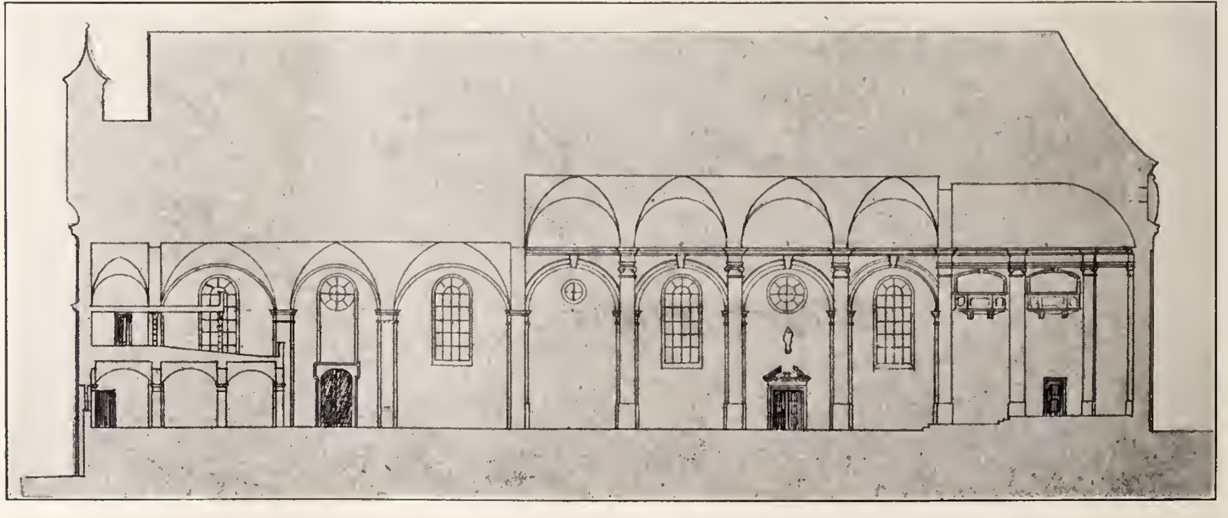
Das Mosaik als Surrogat für Ölbildernachahmung kennt keine Fugenwirkung und nur die glattgeschliffene Oberfläche. Die große monumentale Kunst des alten kernigen Mosaiks kennt keine polierte Fläche und hat keine Fuge zu verheimlichen.

Möge Wilperts Werk bei dem wiedererwachten Interesse für musivische Kunst unsern deutschen Mosaizisten bei monumentalen Arbeiten das volle Verständnis bringen für die Schönheiten der alten Technik; bei den italienischen Fabriken ist Hopfen und Malz verloren. Wilpert hat es deshalb mit Recht unterlassen, solche mißhandelten Mosaiken abzubilden, deren es leider nur zu viele in Rom gibt, nur wirklich unberührte Originale gegeben und auch in diesen ergänzte Stellen durch die Glätte ohne Fuge kenntlich gemacht.

Wie köstlich ist der Schatz von Tafeln nach den von Papst Liberius (352—366) geschaffenen musivischen Darstellungen aus dem Alten Testamente, in S. Maria maggiore, von denen 27 Bilder uns erhalten sind [1]).

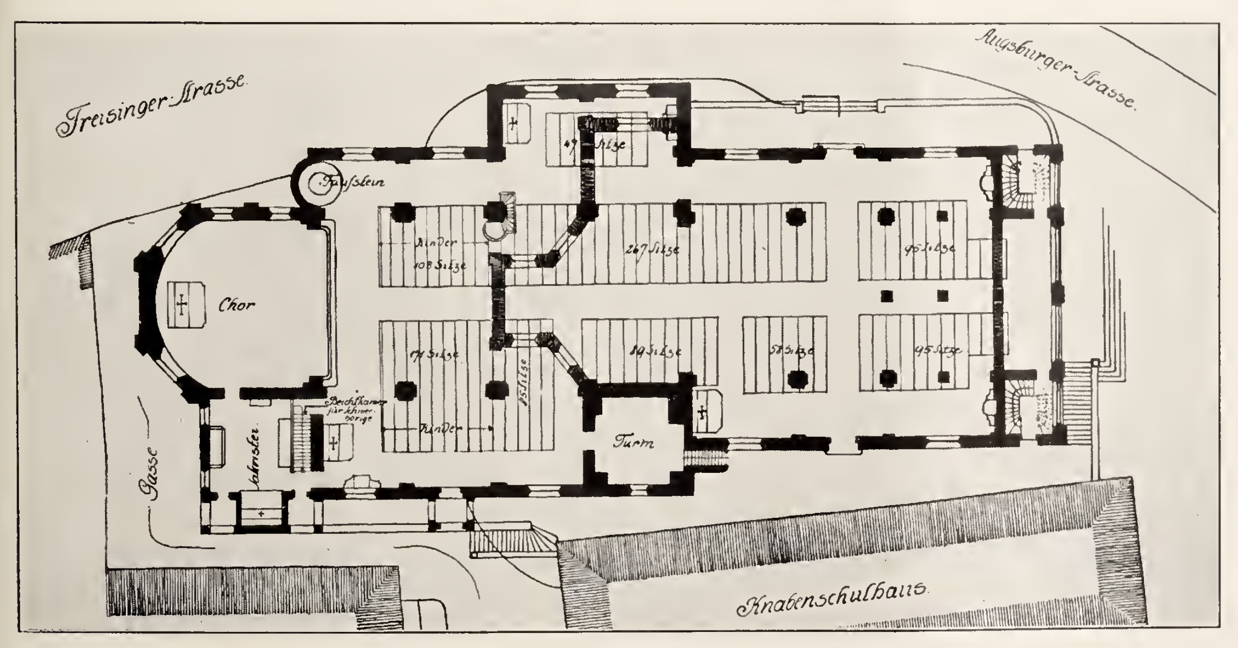
[1]) Die farbige Sonderbeilage an der Spitze dieses Heftes gibt Tafel XI, Bild 2, aus Wilperts Werk wieder. Es stellt aus der Bilderreihe in S. Maria maggiore aus der Zeit des Papstes Liberius (352—366) zwei Szenen aus Genesis 29 dar. Wilpert führt dazu aus (Textband I): »Jakob war auf der Flucht vor seinem Bruder Esau mit Rachel, der Tochter Labans, zusammengetroffen und gab sich ihr als Vetter ihres Vaters zu erkennen. Hierauf eilte Rachel nach Hause. Auf diese Kunde lief Laban dem Jakob entgegen, umarmte und küßte ihn und führte ihn in sein Haus. Diese Szene wird hier dargestellt: Rachel,

MICHAEL KURZ SÜDANSICHT



MICHAEL KURZ LÄNGSSCHNITT

MICHAEL KURZ — WEST- UND NORDANSICHT



MICHAEL KURZ — GRUNDRISZ (NORDSEITE UNTEN) — *Vgl. Querschnitt S. 155*



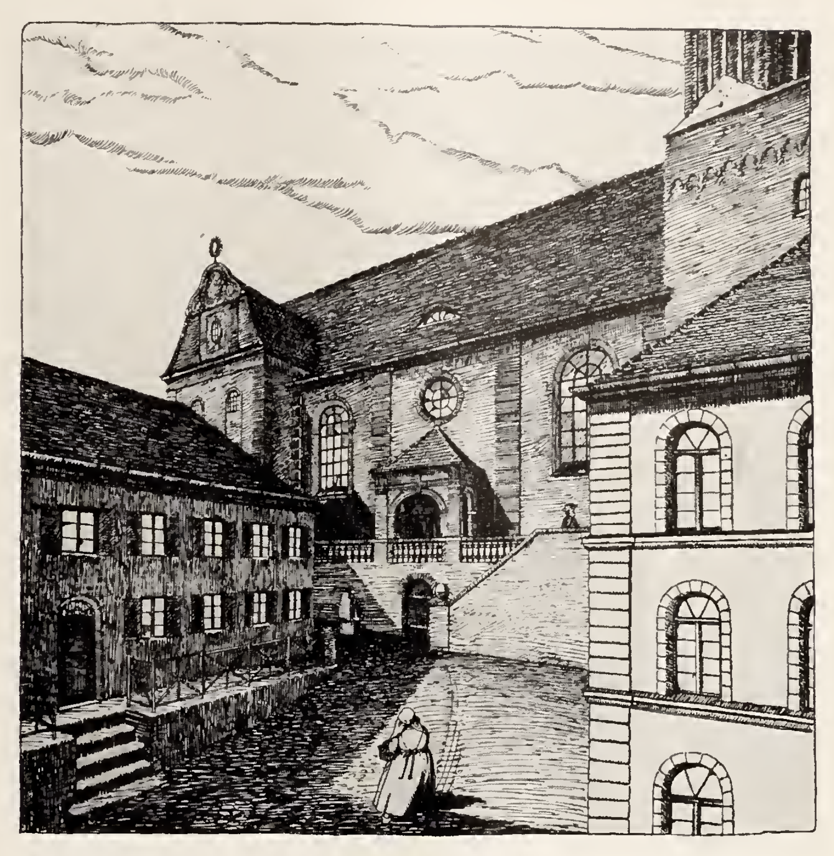
MICHAEL KURZ SÜDOSTANSICHT



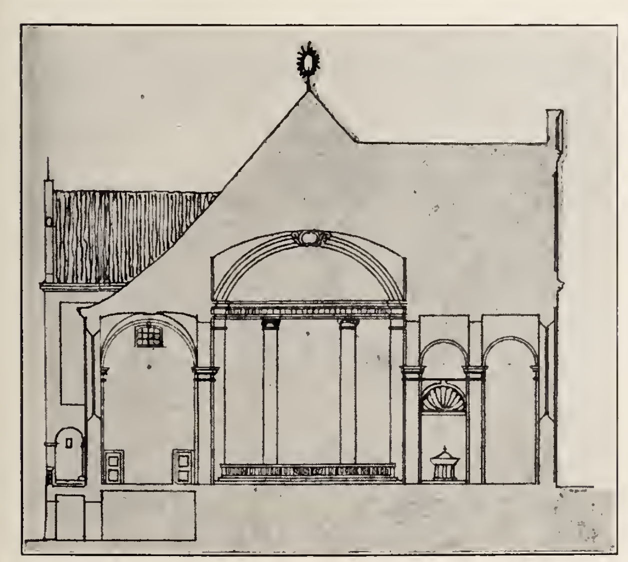
MICHAEL KURZ SÜDWESTANSICHT

Es war ein tüchtiger Künstler, welcher sie erfand und dem wichtigsten Augenblicke der Handlung durch treffende Gebärden und eine klare Gruppierung Ausdruck zu verleihen wußte; man kann in Schönheit und Mannigfaltigkeit der Form diese Mosaiken Raffaels Bilderbibel an die Seite setzen. Wie breit und großflächig ist die Schattierung gehalten; in Gewändern und Fleischteilen sind die Lichter, sparsam gebraucht, mit dem hellsten Weiß herausgehoben, den Reichtum der Halbtöne zur Geltung zu bringen. Die kleinen Köpfe sind durch Haltung und Blick voll Seele. Mit erstaunlich wenigen Stiften ist der sprechende Ausdruck und die Form fernwirkend hinskizziert, wie ein Maler malt, der die kleine Form mit breitem Pinsel nur in den Flächen hinstreicht. Der Ort der Handlung ist mit einfachen Zügen angedeutet. Grüne Landschaft, blauer Himmel nach unten aufgehellt, Zelte, einige Häuser, eine Stadt, es genügte weniges, dadurch den Vorgang verständlich zu machen. Mitten in den Brennpunkt der Handlung hinein ist mit der Landschaft Goldgrund verbunden, durch gelbe Töne übergeleitet in das Grün der Wiesen oder Berge. Man hat es früher als eine spätere Zutat betrachtet. Wilpert hat bei seiner genauen Untersuchung nachgewiesen, daß dieses ursprünglich sei. Heute mag bei der gänzlich veränderten Umgebung der Bilder das Gold manchem unvermittelt erscheinen. Als aber diese Bilder entstanden, wie sahen damals die umgebenden Wandflächen aus? Ist es nicht sehr wahrscheinlich, daß die Wände von Gold strahlten? Manche alte Schilderung läßt es uns vermuten. Dann war es für den Künstler naheliegend, von diesem goldigen Schimmer auch über diese Bilder auszubreiten,

die Hauptfigur, kommt raschen Schrittes daher und ruft von weitem ihrem Vater zu, der in freudiger Erregung aus dem Hause tritt. Die Gestalt zwischen beiden ist eine verheiratete Frau, weil sie die Haube trägt, also Rachels Mutter, welche der Künstler eigenmächtig zur Abrundung der Familie und mit Rücksicht auf ihre Tochter eingeführt hat. Laban und seine Frau haben sich in die besten Kleider geworfen. Jakob ist bei den Schafen Rachels geblieben und auf dem Bilde nicht dargestellt, dagegen sieht man rechts zwei Hirten ihre Herde weiden, wohl dieselben, bei denen Jakob die ersten Erkundigungen über Laban eingezogen.« »Im unteren Streifen des Mosaiks sind zwei Szenen vereinigt: Links begrüßen sich Jakob und Laban durch Umarmung Nebenan schreiten alle drei (Jakob, Laban und seine Frau) auf das Haus zu, an dessen Schwelle Rachel steht, die ihre Rechte Jakob zur Begrüßung entgegenstreckt «



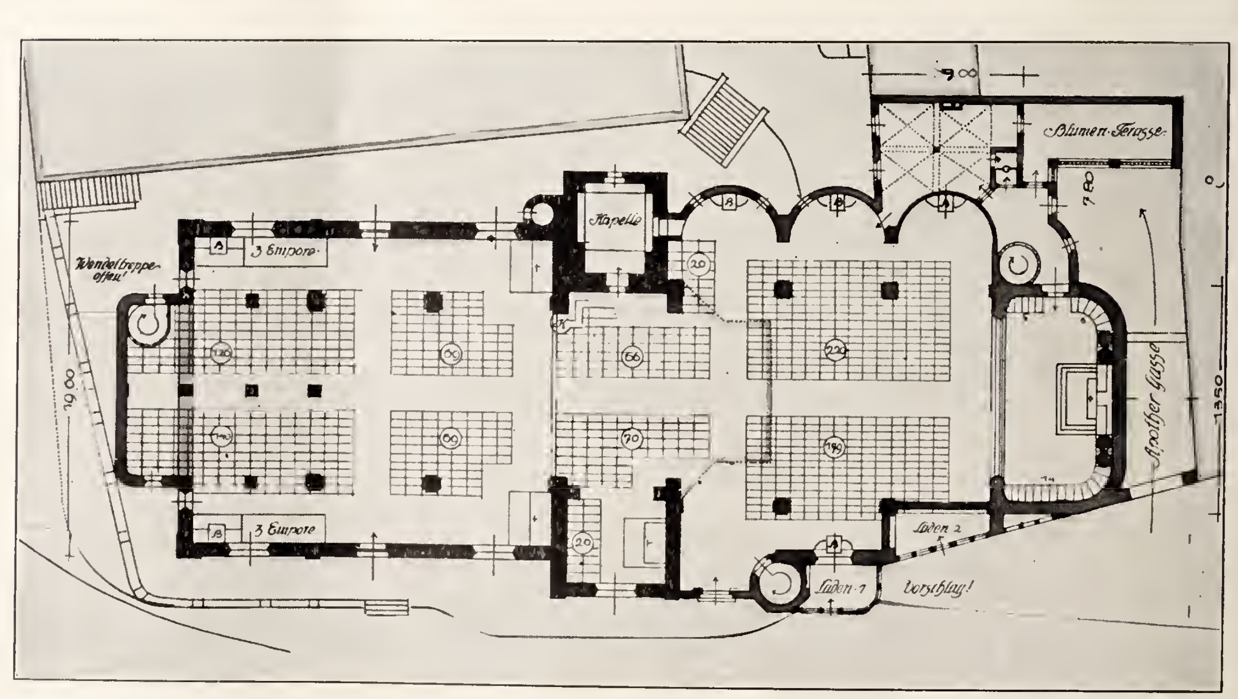
MICHAEL KURZ — NORDPARTIE MIT TREPPENAUFGANG



MICHAEL KURZ — QUERSCHNITT DES ANBAUES

Einbau der Läden lediglich nur Vorschlag!

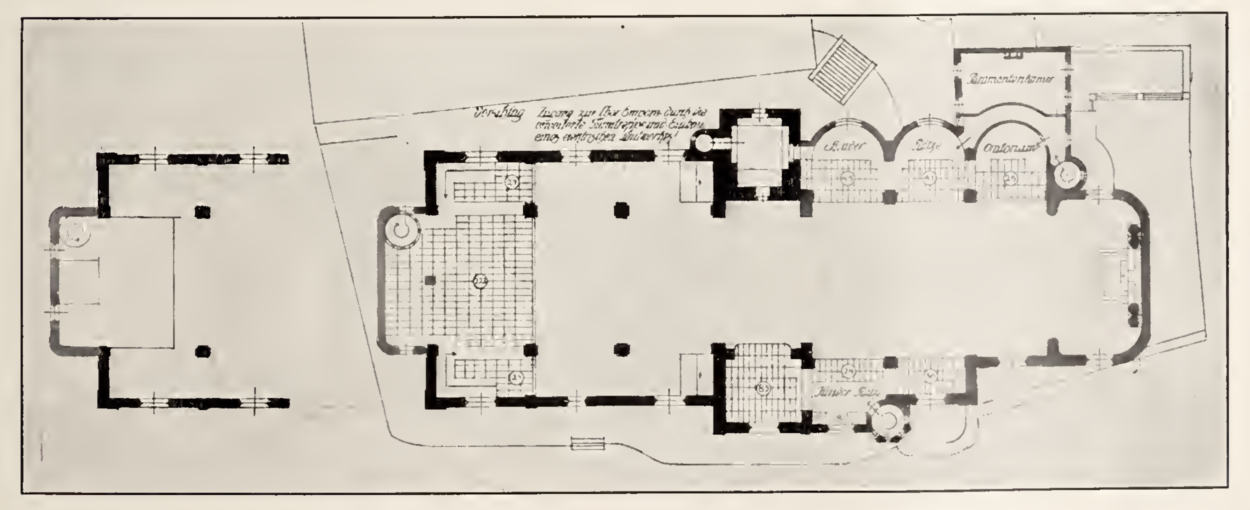
FRITZ FUCHSENBERGER — SÜDANSICHT



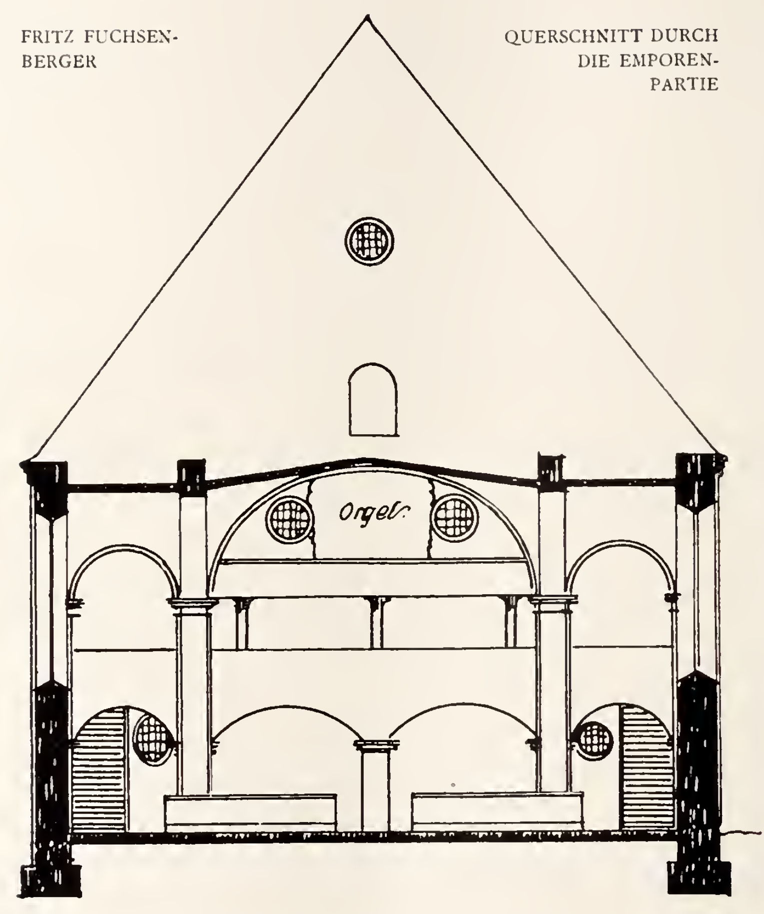
FRITZ FUCHSENBERGER — GRUNDRISZ DES ERDGESCHOSSES

Schnitt durch den Sakristeibau mit Durchgang und Ansicht der Nordseite

FRITZ FUCHSENBERGER — NORDANSICHT



FRITZ FUCHSENBERGER — GRUNDRISZ DER EMPOREN. — *Vgl. Abb. S. 163*

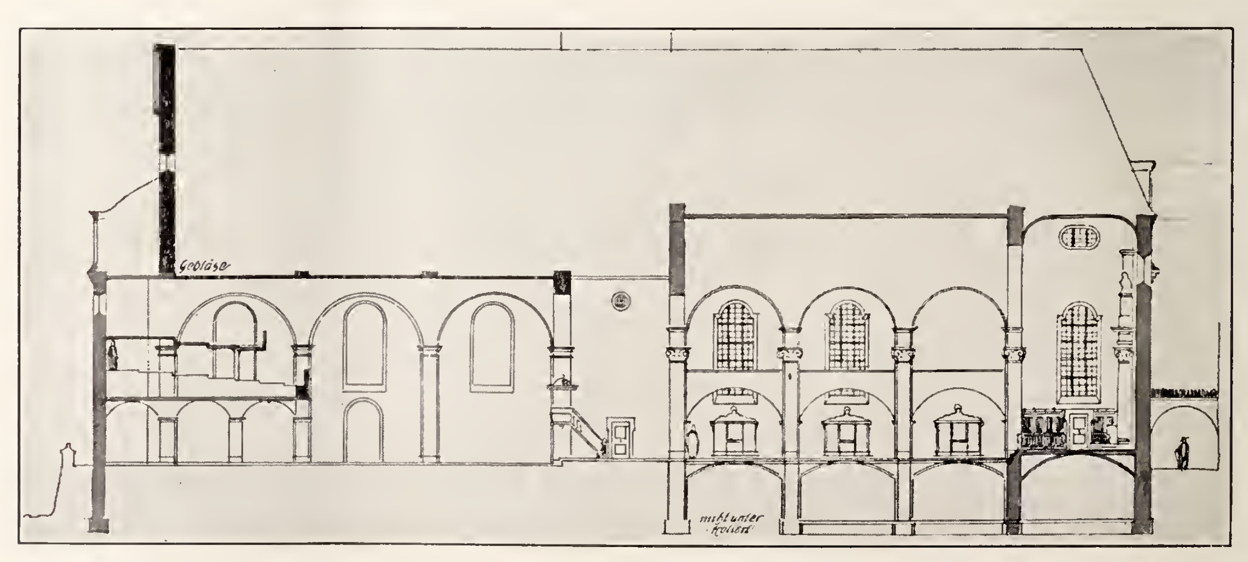


FRITZ FUCHSENBERGER — QUERSCHNITT DURCH DIE EMPORENPARTIE

wie man in dem alten Wandschmuck immer dem Bemühen begegnet, den einmal angeschlagenen Farbenakkord durch entsprechende Wiederholung derselben Töne anklingen zu lassen.

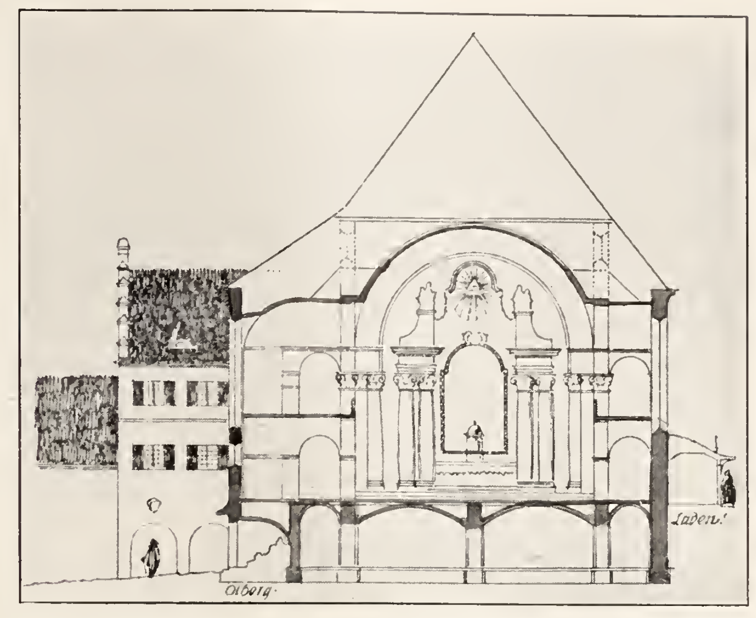
Solcher Weise gibt uns Wilperts genaue Wiedergabe der Technik auch die Gelegenheit, die richtige Wertschätzung zu zollen der künstlerischen Gestaltungskraft dieses trefflichen Meisters der konstantinischen Renaissance.

Von der Taufkirche des hl. Johannes in Neapel gibt der Text die Übersicht über die gesamten Flächen, welche in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts mit Mosaik geschmückt sind, und die zahlreichen Tafeln mit einzelnen Teilen in größerem Maßstabe zeigen uns die gleichen künstlerischen Fähigkeiten wie bei den gleichzeitigen Mosaiken in S. Maria maggiore in Rom. Welch ein hoher, phantasiereicher Flug, welche Kraft des Ausdrucks spricht aus den Zeichen der Evangelisten! Ist je der Löwe des hl. Markus durchgeistigter dargestellt? Wie malerisch geschickt sind die heiligen Martyrer mit Kronen in den Händen auf den verschiedenartig hell und dunkel wechselnden Hintergrund gesetzt. Man könnte glauben, Lionardo da Vincis Traktat über die Malerei und seine Anweisung über wirkungsvolle Behandlung des Hintergrundes hätten diese Mosaizisten sich angeeignet, wie wir auch bei mancher modernen Photographie die Porträtfigur mit der Umgebung sich malerisch verbinden sehen durch die Schatten und Lichter des Hintergrundes. Gewand und Fleisch ist hier im alten Mosaik tonig in den Raum gestimmt, dessen Hauptton indigoblau und grün ist und mit wenig Gold und Weiß Hauptzüge hervorhebt. Wir sehen deshalb Schatten und Halbtöne in den Figuren bläu-



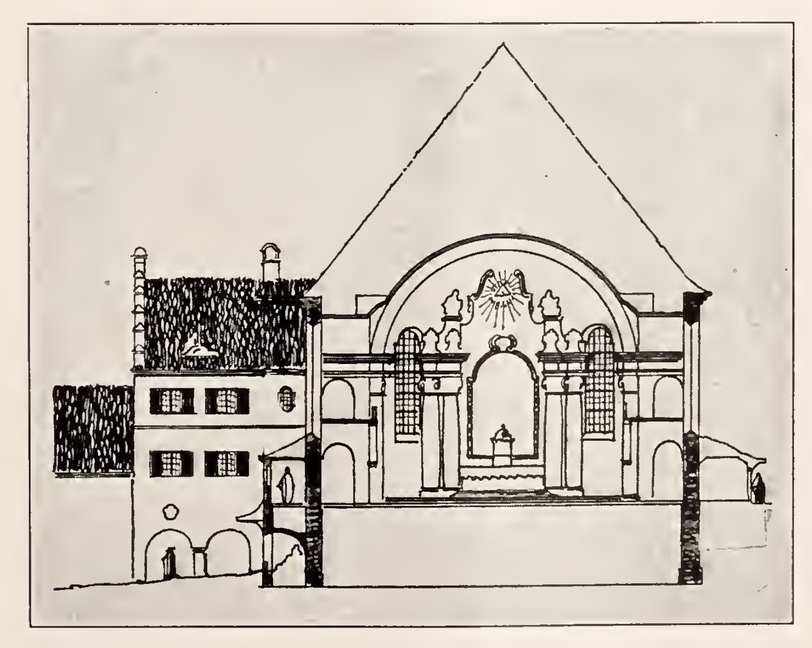
FRITZ FUCHSENBERGER — LÄNGSSCHNITT. — *Vgl. Grundriß S. 158*

lich reflektiert, nur wenig Rot und Fleischton genügt, ihm seinen Charakter zu geben. Die Figur ist von der sie umgebenden Luft umflutet. Ein hochentwickeltes künstlerisches Verständnis für Beleuchtungswirkungen, wie wir sie in modernen Bestrebungen der heutigen Malerei auftreten sehen, aber ohne den Zusammenhang mit einer so großartigen Monumentalanlage der Tonmassen in fest begrenztem Akkorde. Unsere modernen Maler ringen und suchen. Unsere moderne Architekturentwicklung schafft Raum und verlangt nach farbigem Schmuck. Werden sich diese beiden Künste zu einer Einheit zusammenfinden? Bei Wilpert kann man die Wege, welche dahin führen, studieren, da seine Dokumente unverfälscht sind.



F. FUCHSENBERGER QUERSCHNITT DURCH DEN NEUBAU
Nach Grundriß S. 157 und Längsschnitt S. 158

Das Mosaik der Apsis in St. Pudentiana (402—417) hat sich schon manche Mißhandlung durch Restauration gefallen lassen müssen. Wilpert gibt uns den interessanten Christuskopf und den St. Pudentianas in größerem Maßstabe. Ich hatte vor 16 Jahren in Rom Gelegenheit, ein vom Ministerium aufgeschlagenes Gerüst zu benutzen, um den Christuskopf in Aquarell aus nächster Nähe zu kopieren. Der Eindruck, die Wirkung des Mosaik haftet noch fest in meiner Erinnerung. Wilperts Wiedergabe ist tadellos und unendlich viel genauer wie meine Malerei. Ich habe seinen Farbendruck vor mir auf der Staffelei stehen; er erhält kein direktes Licht, wie in der Kirche glänzt das Gold; aber nur teilweise; das hellste Weiß sieht dagegen getont aus. Das Haar wirkt voll und dunkel, alle Halbtöne werden weicher, und ihre Weichheit macht das große Licht der Stirn viel wirksamer, der Hintergrund tritt zurück. Ich habe ganz den Eindruck wie in St. Pudentiana. Bei diesen Blättern in größerem Maßstabe ist es gar nicht gleichgültig, in welchem Lichte man sie sieht. Wer Verständnis hat für das Stimmungsvolle der Kirche, der wird begreifen, daß ein so getreues Faksimile einer musikalischen Leistung, welche in dieser Kirche unter ihrem Licht und für diese Stimmung berechnet war, nur unter ähnlichen Lichtverhältnissen denselben Gesamteindruck hervorbringen kann. In dem Halblicht der Kirchen ist das Gold immer an einigen Glanzstellen die höchste Note, Weiß sieht dagegen dunkel aus und alle anderen Farben erscheinen so viel tiefer und gesättigter. Wer als Künstler Mosaik schaffend dies nicht voraussieht, wird die besten Wirkungen dieses Materials nicht



F. FUCHSENBERGER QUERSCHNITT DURCH DEN NEUBAU
Nach Variante S. 163



FRITZ FUCHSENBERGER
SÜDWESTANSICHT

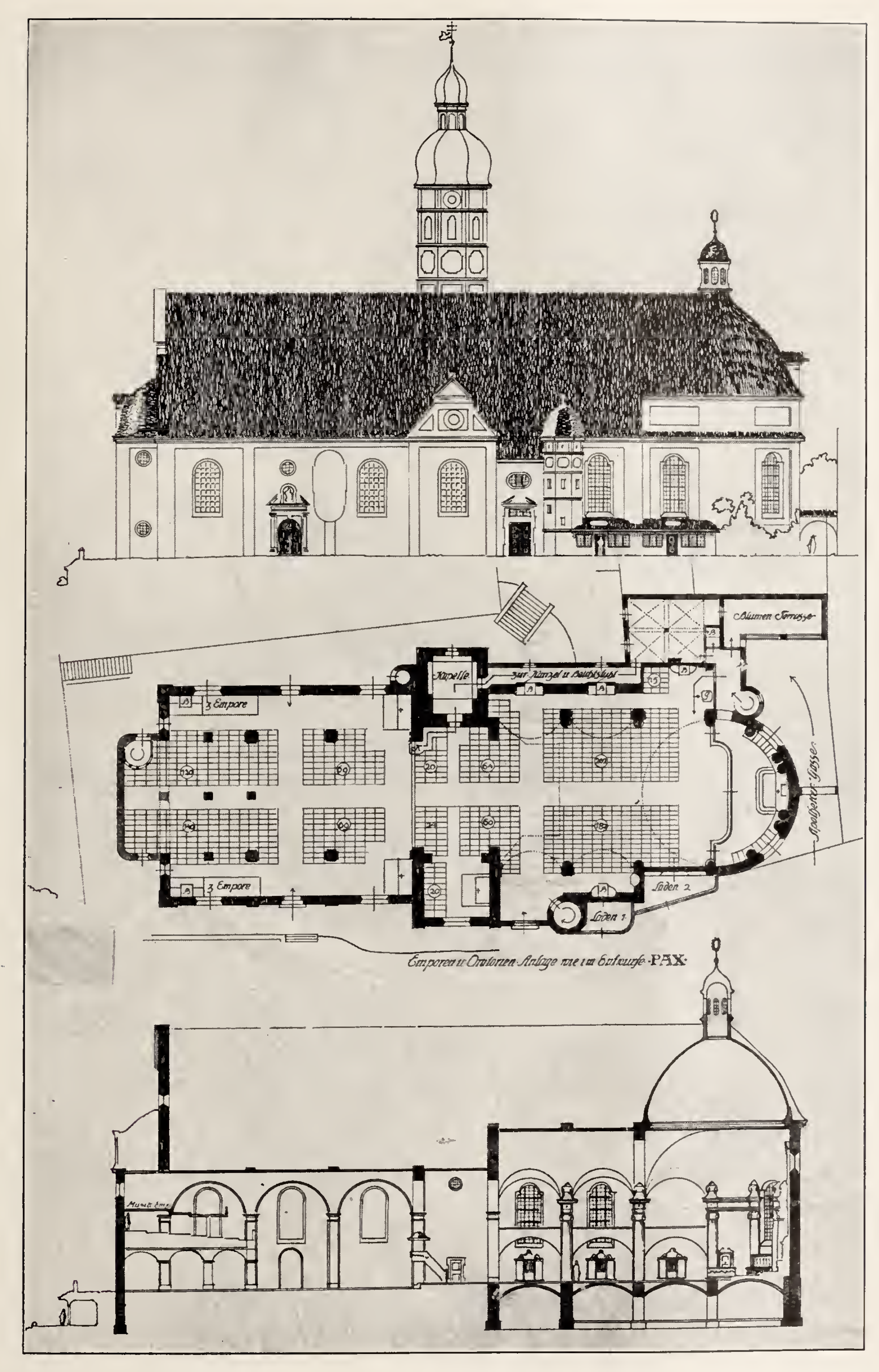
Unter der Terrasse sind Kaufläden projektiert



FRITZ FUCHSENBERGER SÜDOSTANSICHT



FRITZ FUCHSENBERGER WESTANSICHT



FRITZ FUCHSENBERGER SÜDANSICHT, GRUNDRISZ, LÄNGSSCHNITT

Variante. Vgl. Abb. S. 165



FRITZ FUCHSENBERGER CHORANSICHT

Erste Lösung. Vgl. Grundriß S. 157

mit dem in goldigem Gewande auf geröteten Wolken stehenden Christus als Lehrer der Welt, die herbe Charakteristik des Petrus und Paulus, des Cosmas und Damian rufen einen erschütternden Eindruck hervor durch ihre großen Gegensätze. Unter den fließenden Falten der Gewänder spricht sich volles Verständnis für die Bewegung des Körpers aus; die goldenen Gewänder sind aus einer Mischung von graugelber und Goldsmalte hergestellt. In Wilperts Tafeln sind die Töne gut getroffen, man muß aber das Gold glänzen sehen, wenn die Halb- und Schattentöne die richtigen Tonwerte zum Gold bilden sollen. Bei allen Vorzügen dieses großartigen Mosaiks kündet sich schon ein Abnehmen des künstlerischen Maßhaltens an. Die Unterschiede zwischen diesem Christuskopf und dem aus S. Pudentiana geben dafür einen Gradmesser. Blicken wir aber zurück auf die Mosaiken aus dem Mausoleum der Constantina, schauen diese zierlichen Zweige mit Früchten, Vögeln und Putten wie mit Raffaels Grazie bewegt und schattiert, so wird es ganz deutlich, wie der Weg bergab führt von der ersten Höhe der konstantinischen Renaissance.

voll ausnutzen und bittere Überraschungen erleben. Diese beiden Blätter, so aufgestellt, zeigen uns alle die malerischen Schönheiten, welche ich bei den vorigen kleineren Wiedergaben zu erklären versuchte, in einem größeren Maßstabe bei der größten Deutlichkeit der Einzelheiten.

Den hochinteressanten Darstellungen aus der Kindheit Jesu am Triumphbogen von S. Maria maggiore, unter Papst Sixtus III. (432—440) entstanden, widmet Wilpert eine größere Zahl Tafeln. Wir sehen hier die vererbte Tüchtigkeit der Mosaizisten noch festgehalten wie auch in den aus Ravenna angezogenen Blättern, die uns überleiten bis zur Zeit von 530 und in Rom uns noch eine mächtig wirkende Leistung vorführen in dem Apsidialmosaik von St. Cosmas und Damian im Forum romanum. Der nächtig dunkelblaue Hintergrund

Wie allmählich die Zeichnung erstarrt bei verlorenem Verständnis für die Bewegung des Körpers und die Fähigkeit erlischt, Halbtöne und Schatten zu benutzen, und die verschiedenen Flächen anschaulich zu machen, das zeigen uns die Tafeln vom 7. und 8. Jahrhundert mit größter Treue. Vom Naturstudium ist keine Spur mehr um 800 zu finden. Rohe Linien bezeichnen die Grenzen, welche mit einer Farbe ausgefüllt wurden, ein Zeichen des tiefsten Verfalls. Von der Höhe klassischer Vollendung und umfassendsten künstlerischen Könnens ein Absturz in ohnmächtiges Stammeln. Eins war geblieben und es war für die Zukunft nicht wertlos. Die Technik der Herstellung der Smalte erhielt sich und auch der Geschmack für diese Tonreihe harmonisch gestimmter Farben, welche aus dem heidnischen Altertum übernommen, bis-

her ohne Verlust und ohne Hinzutun verwendet, einer kommenden besseren Zeit als notwendige Grundlage zum künstlerischen Aufschwung erhalten blieb. Auch alles dieses kann man aus Wilperts Tafeln lesen, bei de Rossi aber ganz und gar nicht. Der Tiefstand der Kunst des Mosaiks um 800 ist bei ihm einigermaßen zu erkennen, der Abstand von der Höchstleistung der konstantinischen Zeiten ist nicht bei solch ungenauer Wiedergabe zu ermessen. 48 Farbenabstufungen zählt Wilpert ohne Gold. Jede Farbe hat 6 Abstufungen vom Hellen zum Dunklen und 8 Farben sind es nur, mit denen diese musivische Kunst bis zum 13. Jahrhundert gearbeitet hat.



FRITZ FUCHSENBERGER — CHORANSICHT

Variante mit Kuppel. Vgl. Grundriß S. 163

Diese 8 Farben und ihre Abstufungen kann man wie folgt bezeichnen:

1. Neapelgelb: abgestuft bis zu einem Umbra grünlichbraun.
2. Ockergelb: abgestuft bis zu einem Rötlichbraun.
3. Gelbgrün: hell abgestuft bis zu vollem Gelbgrün.
4. Seegrün: hell abgestuft bis fast schwarz.
5. Grünblau: hell abgestuft bis fast schwarz.
6. Indigoblau: im Licht farbloser, Mitteltöne farbig, Tiefe schwarz.
7. Purpurviolett: im Licht farbloser, in der Tiefe gesättigter Ton.
8. Rot: wie Mennige-Zinnober bis dunkelroter Tiefe.

In den Blütezeiten der Kunst sind die Abstufungen zahlreicher auch mit Marmor durch graue und weiße Töne bereichert.

Mit diesen Farben arbeitete man auch weiter, als die Zeiten einem Aufstieg günstiger geworden waren, aber es ging langsam und mit kleinen Schritten vorwärts. Blatt 120 gibt das Brustbild Christi von Engeln getragen wieder aus der Kapelle Sancta Sanctorum. Wie unsicher ist die Zeichnung des Kopfes! Die Technik ist zwar sorgfältig geworden, man sucht zu schattieren, aber es fehlt die Sicherheit, welche nur eigenes Naturstudium geben kann. Man zehrt von der Tradition. Jacopo Torriti hat das Apsismosaik in Maria maggiore aus der Zeit Sixtus III. vorzüglich kopiert und im Jahre 1295 vollendet und mit einigen Zutaten und Veränderungen versehen, in allem eine große Geschicklichkeit bewiesen. Von dem dunkelblauen runden Nimbus umschlossen, sitzen Christus und die Madonna auf goldenem Throne. Die Gewänder goldig, wie Christus in S. Cosmas und Damian dargestellt ist, schattieren in Blaugrün und Rot und Purpur. Mit Goldlichtern gehöht, steigt der mächtige Stamm auf, in dessen Windungen sich Tiere bewegen in tadelloser Zeichnung. Ein fröhliches Treiben spielt sich auf dem unteren Grunde ab; der Geist der Antike ist wieder lebendig geworden und ein frisches



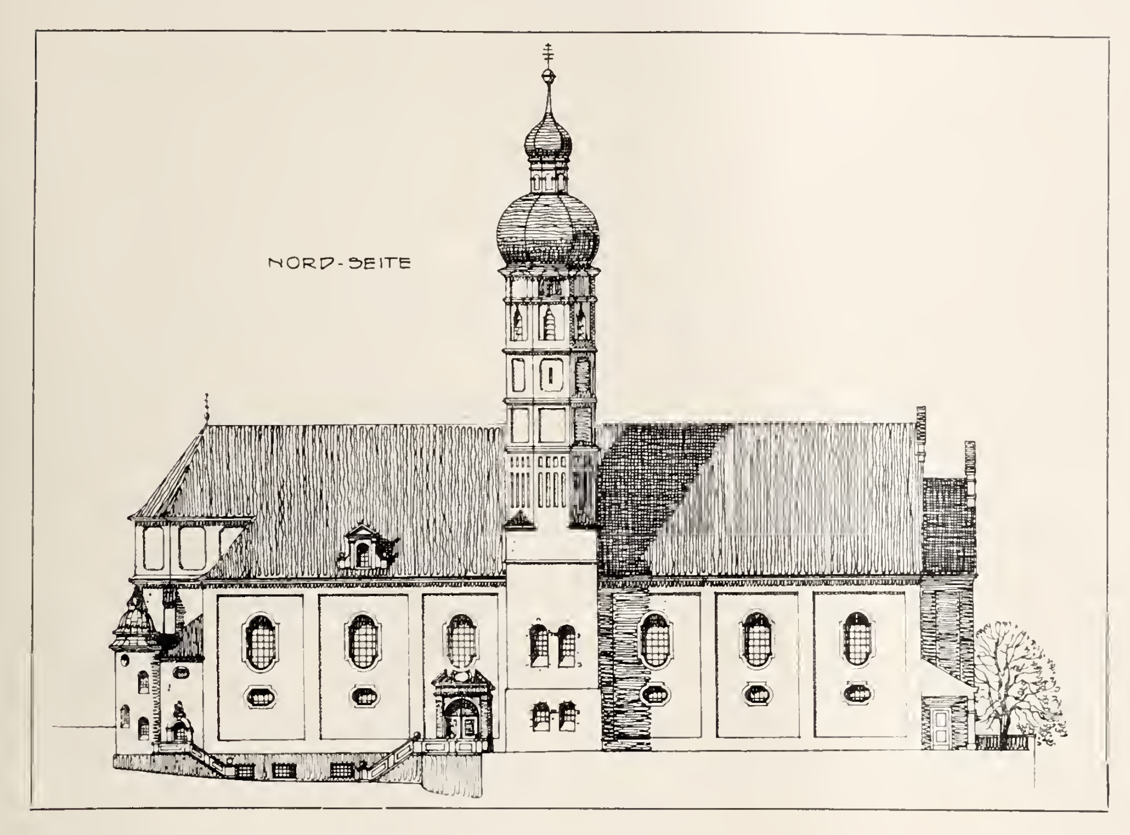
FRITZ FUCHSENBERGER AUFGANG AN DER NORDSEITE

Kunstkönnen will sich Bahn brechen. Das langsam und kostspielig herzustellende Mosaik entspricht der Zeit in ihrem Vorwärtsdrange nicht, es wird vernachlässigt und die Malerei übernimmt die Führung. Ihrem Entwicklungsgange folgen zu können, greifen wir zurück. Wilperts Katakombenmalerei hatte uns in den ersten Malereien der frühesten Zeit Belege klassischen Formempfindens vorgeführt. Die Einteilung der Wandflächen ist mit feinen schmalen Strichen gezogen, die flüchtig hinskizzierten Figürchen zeigen bewunderungswürdige Sicherheit der Formbeherrschung auch bei leichtem Hinwerfen. Allmählich vergröbert sich alles und wir sehen einen Niedergang wie beim Mosaik.

In der Kunst, welche unter Konstantin sich frei am hellen Tage entfalten konnte, sehen wir die Verwendung der alten Technik der Malerei auf starkem Mörtelauftrag mit geglätteter Oberfläche in ununterbrochener Übung durch die folgenden Jahrhunderte.

Die Ausgrabung von S. Maria Antiqua im Forum romanum förderte einen Schatz von Malereien des früheren Mittelalters zutage, welcher vom 5. bis zum 11. Jahrhundert reicht und in dieser Mannigfaltigkeit auf der Welt nicht wieder anzutreffen ist. Es sind Bruchstücke, manches Mal auf einer Wand aus fünf Jahrhunderten unter- und nebeneinander. Der schöne Kopf des Engels Gabriel aus dem 6. Jahrhundert auf der Wand neben der Apside ist breit und weich modelliert, das Brustbild des hl. Andreas aus dem 8. Jahrhundert ist mit kräftigen Pinselstrichen hingesetzt, und man muß ebenso die Sicherheit der Pinselführung bewundern, wie die Energie des Ausdrucks.

In dieser Fülle der Bruchstücke den Entwicklungsgang durch die Jahrhunderte festzustellen, scheint auf den ersten Anblick wie ein sinnverwirrendes Rätsel. An der Hand Wilperts schreitet man sicher durch dies Labyrinth. Aber nicht nur das einzelne, auch die Gesamtanlage der malerischen Ausstattung des Raumes verdient unser Interesse. Die Leichtigkeit und Schnelligkeit des Pinsels schüttet einen Reichtum von vielen Bildern über alle Wände aus, die irgend dazu Raum bieten. Das Betonen des Konstruktiven der Architektur ist auf einfache Randleisten beschränkt, dem Ornament sparsam Platz vergönnt. Eine Bilderbibel dem Volke zu sein, weniger der Schmuck, ist das Ziel. Wie in den Mosaiken tritt die Hauptfigur in der Apsis durch ihre Größe mächtig hervor, die vielen Bilder ordnen sich durch die kleinen Verhältnisse unter, die Wiederholung der kalten Gründe und der hellen und warmen Farben in Rahmen und Figuren geben einen harmonischen Gesamteindruck. Die vielen interessanten Tafeln aus S. Maria Antiqua geben Gelegenheit zu nicht sobald zu erschöpfenden Beobachtungen an all den vielen, bald

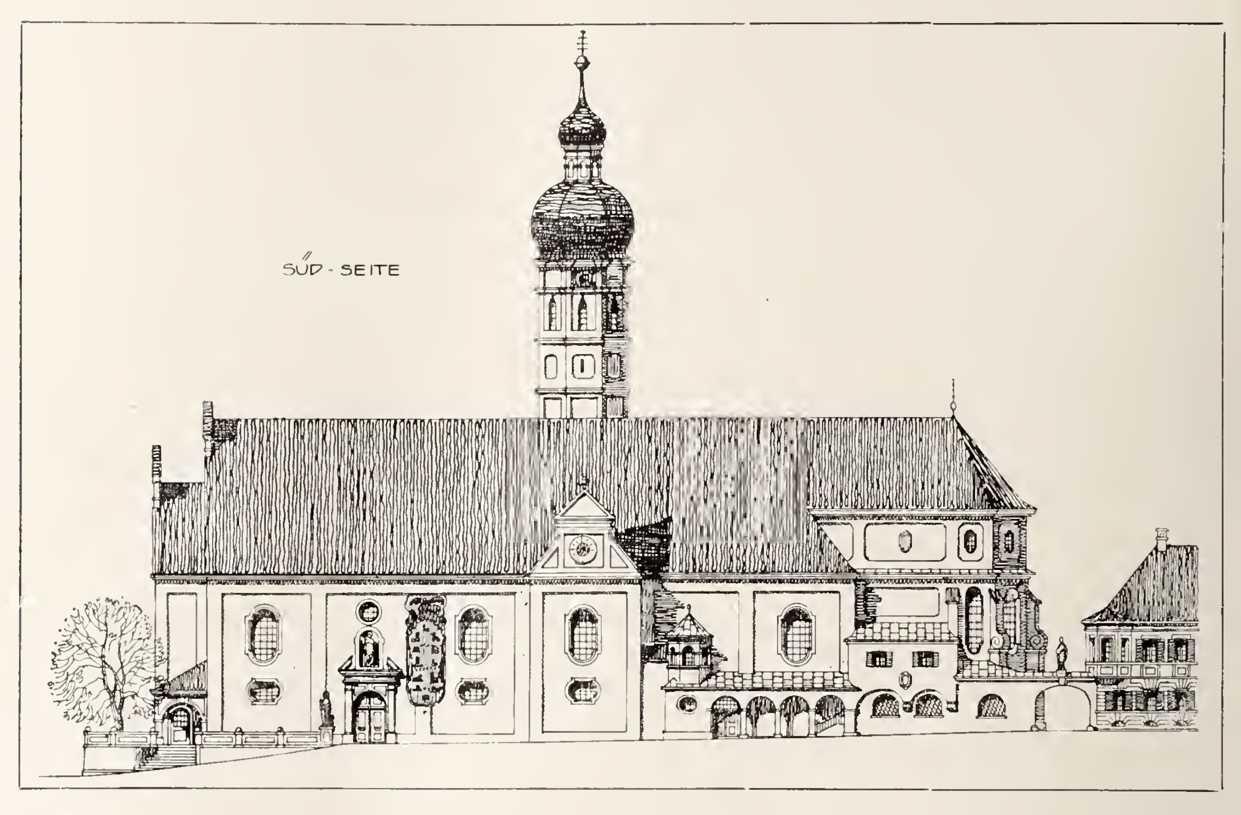


HERMANN SELZER NORDANSICHT

größeren, bald kleinen Bruchstücken vom 5. bis 8. Jahrhundert. Es brach in Konstantinopel der Bildersturm los und führte eine Menge flüchtender Mönche nach Rom, vielleicht auch Künstler darunter; sie konnten die im 8. Jahrhundert gesunkene Kunst nicht bessern, nur die Zahl der Bilder vermehren. Einige dieser späteren Bilder sind uns erhalten in St. Antonio, entstanden aus dem Atrium der ganz unter Schutt begrabenen S. Maria Antiqua. Sie zeigen die Kunst in einem Verfall, aus welchem ein Erheben fast unmöglich erscheint. Die Ansätze zu einem neuen Leben kündigen sich um die Wende des 11. bis 12. Jahrhunderts in der Unterkirche von S. Clemente an. Die Übertragung der Reliquien des heiligen Clemens und Szenen aus der Legende des Heiligen waren schon von ihrem ersten Entdecker abgebildet worden, aber mangelhaft und mit manchen Irrtümern. Den größten Irrtum veranlaßte aber eine größere Zahl Figurenreste, welche auf einer großen Wand beiderseits einer Altarnische sich zeigten. Man hatte sie für verschiedene Darstellungen aus dem Leben der heiligen Katharina von Alexandrien gehalten. Wilpert zeigt uns diese Reste in genauester Wiedergabe. Wir sehen die Auserwählten und die Verworfenen, die Bruchstücke eines großen umfangreichen Jüngsten Gerichtes; eine Entdeckung, welche die älteste Darstellung dieses Gegenstandes um 200 Jahre früher datiert. Reste zwar sind es nur, schwer zu entziffern. Die farbige Tafel gibt jedoch einen solch überzeugenden Beweis, da ist kein Zweifel möglich. Es gehörte der in den Finsternissen der Katakomben geschulte Blick des Gelehrten und seines Malers dazu, um in einem jeden Tageslichtes baren Raum aus solchen Resten so sichere Ergebnisse herauszulesen.

Wer solchen Schwierigkeiten sich gewachsen zeigt, dessen Forscheraugen kann man bei Wiedergabe der Malereien unter günstigem Licht bedingungslos vertrauen. In der Wandgliederung brachten die Darstellungen aus dem Leben des heiligen Clemens einen Wechsel gegenüber S. Maria Antiqua. Breiter roter Grund mit gelben Ornamenten, nach antiker Weise gezeichnet, schmücken als Rahmen das auf graublauen Grund ausgeführte Bild.

In S. Crisogono sehen wir Malereien aus dem 10. Jahrhundert mit Szenen aus der Legende des heiligen Pantaleon usw. über einer Teppichmalerei aus dem 8. Jahrhundert durch eine perspektivisch ausgebildete Architektur umrahmt. Über dem mächtigen unteren Gebälk ist schon der Säulenfuß in Untersicht



HERMANN SELZER SÜDANSICHT

gemalt, die gewundene Säule mit reichem Kapitäl nimmt das perspektivische, aus der Wand in Verkröpfung dargestellte Gesimse mit Konsolenfries auf. Die ganze Anlage erinnert an Giottos architektonische Umrahmung seiner Franziskuslegende in der Oberkirche in Assisi.

Eine große Apsis, bemalt mit Christus zwischen Martyrern, darunter ein Fries mit Lamm Gottes zwischen 12 Schafen, Maria zwischen Engeln und Martyrinnen aus St. Maria in Pallura (10. Jahrhundert), fordert zum Vergleich mit den Mosaiken auf.

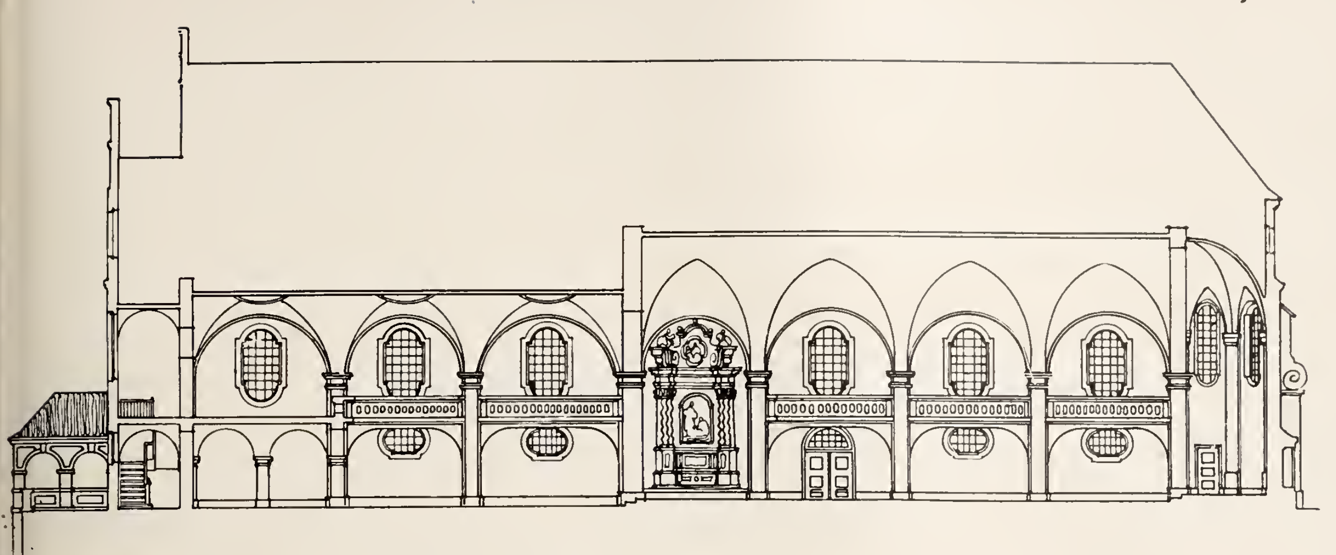
Zahlreiche Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament in S. Giovanni a Porta Latina, Evangelistensymbole, die 24 Ältesten der Apokalypse Kronen darbringend, ein Weltgericht, Christus, drei Engel an jeder Seite, reihen sich Bild an Bild und sind unter Papst Cölestin III. (1191—1198) entstanden. Die Darstellung des Weltgerichts in S. Quattro Coronati zeigt die vollständigere Ausgestaltung desselben. Christus sitzt mit Pallium nach Philosophenart; es läßt die rechte Hälfte des Oberkörpers unbedeckt. Die erhobene Rechte zeigt die Handwunde, die andere, etwas mehr erhoben, faßt einen langen Stab mit Kreuzendigung. Maria rechts, Johannes Bapt. links, erheben fürbittend die Hände, die 12 Apostel sind sitzend auf beiden Seiten verteilt. Unter Innozenz IV. (1243—1254) entstanden, läßt es den großen Schritt in der Entwicklung der Malerei durch Cavallini kaum ahnen.

Die Brustbilder von Propheten in St. Maria maggiore unter Nikolaus IV. (1288—1292) entstanden, sind in der Form gut durchdacht, aber mit der Farbe mehr gezeichnet in strichelnder Art, als gemalt.

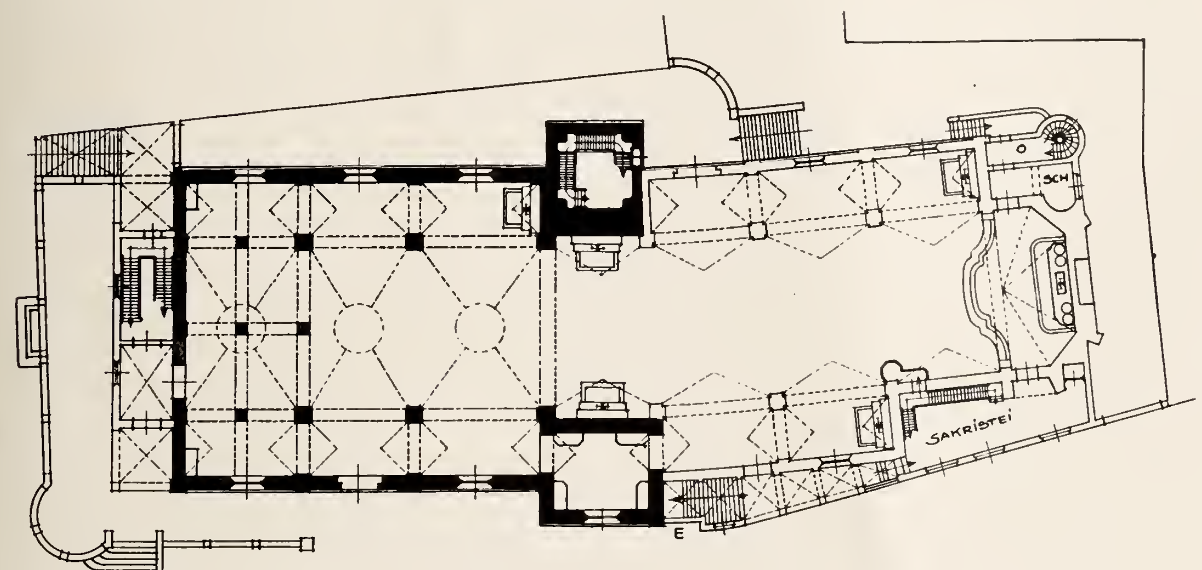


H. SELZER QUERSCHNITT

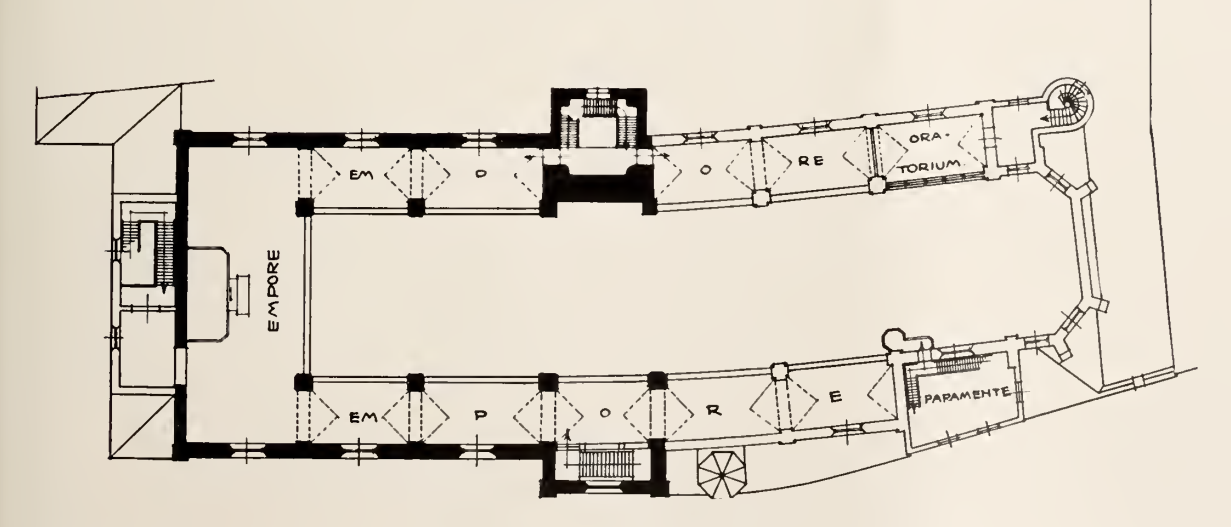
Vgl. Abb. S. 169



HERMANN SELZER, LÄNGENSCHNITT. — *Vgl. unten und S. 168*



HERMANN SELZER, GRUNDRISZ



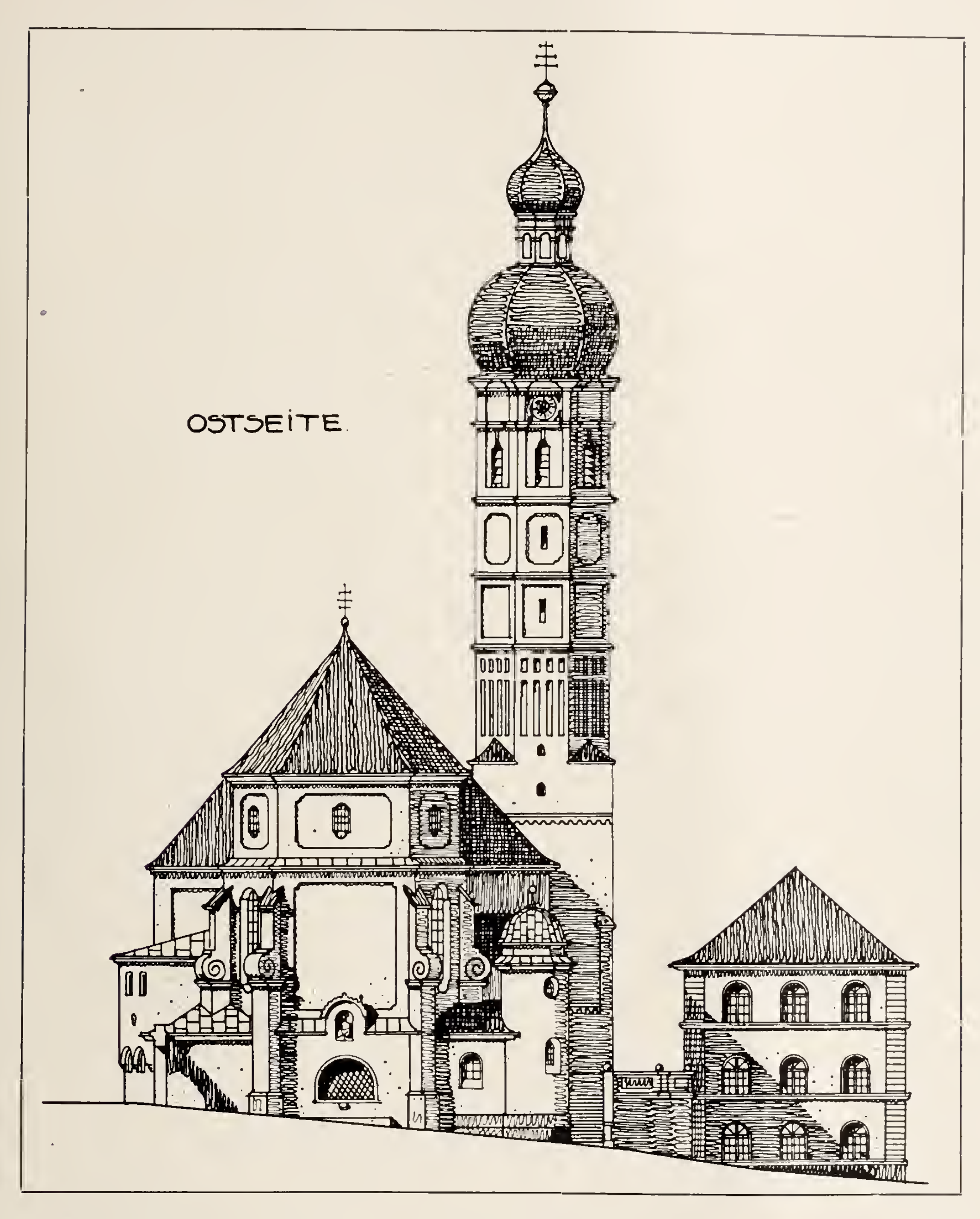
HERMANN SELZER, EMPORENGESCHOSZ



HERMANN SELZER WESTSEITE

Die Tafeln zu Cavallinis Jüngstem Gericht in St. Caecilia in Rom sind eine glanzvolle Überraschung. Vasari stellt diesen Künstler als einen Gehilfen Giottos dar. Nach der Entdeckung dieser großartigen Leistung sind wir durch solch vorzügliche Abbildungen überzeugt, daß wir es mit einem Künstler von hervorragendster Leistungsfähigkeit zu tun haben. Die neue Wiedergeburt der italienischen Kunst hat hiermit begonnen. Breite Licht- und Schattenmassen in den Gestalten, lebensvolle Charakteristik in den Köpfen mit sicher angesetzten Flächenmodellierungen, großzügige Auffassung und eine Einheitlichkeit in der ganzen Handlung, welche die Grenzen des Zuviel weise vermeidet, vereinen sich zu einer Kunstschöpfung, welche ganz neue Einblicke gewährt in Italiens Kunstverhältnisse am Ende des 13. Jahrhunderts.

Wie Jacopo Torriti im Anschlusse an alte Originale in derselben Zeit das Apsismosaik in der Lateransbasilika und in Maria maggiore so vollendet schön wiederhergestellt hatte, so tritt hier die Malerei durch Cavallini bahnbrechend den Weg an, der in weiteren zweihundert Jahren die höchsten Gipfel erreichbar



HERMANN SELZER OSTSEITE

machte. Nachrichten über einige oft genannte alte, sehr verehrte Bilder vervollständigen die Kenntnis der römischen Kunstschätze.

Das neue Werk Wilperts »Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert« ist ein Quell, dessen reiche Fülle bisher ungeahnter und nicht erschlossener Adern weite Gebiete der Kunstwissenschaft der von dem Verfasser behandelten Zeiten befruchten wird.

Es ist ein glänzender Beweis der liebenden Sorgfalt, welche das römische Papsttum zu allen Zeiten, nicht nur in der Renaissance, aller Kultur, hier im besonderen der darstellenden Kunst der Malerei und dem Mosaik zuteil werden ließ und sie mit der Großartigkeit ihrer Liturgie durchdrang und zur idealsten Ausreifung befähigte.

Es ist ein Malerbuch für heute, wie wir bislang keins besaßen. Wie manches religiöse Thema wird heute im modernen Bild mißhandelt! Die naturalistische Weise verseucht bei manchem noch gut gläubigen Katholiken den religiösen Gehalt. Ich möchte einem solchen zurufen: »Siehe und lies! Es strömt hier eine doppelte Quelle!«



HERMANN SELZER SÜDWESTANSICHT

Das Werk Wilperts ist ein Sieg deutscher Ausdauer und deutschen Gelehrtenfleißes, deutscher Leistungsfähigkeit in moderner graphischer Technik und ein immerwährendes Andenken deutschen Opfersinnes, der in diesen schweren Kriegszeiten auf die Vollendung solch idealer Aufgaben den Schlußstein setzte.

Kevelaer Friedrich Stummel

EIN FRÜHWERK DES MATTHÄUS KRENISZ

Von HANS VON GIZYCKI-München

Abbildung S. 175

Die umseitig abgebildete Standfigur einer Anna selbdritt ist 1,20 m hoch, Lindenholz gefaßt, hinten ausgehöhlt. Die beiderseitigen unbearbeiteten Abschrägungen der Rückseite lassen darauf schließen, daß die Figur ursprünglich in einer Nische, wohl als Mittelfigur in einem Altarschrein, gestanden hat.

Einer gegenständlichen Beschreibung überhebt mich wohl die Abbildung. Abgesehen von der Fassung, die stellenweise gelitten hat, ist die Figur gut erhalten. Die auf einem grünen Sockel stehende heilige Anna trägt ein blaues Kleid, einen roten, blau gefütterten Mantel mit goldener Borte am Halsausschnitt und vor der Brust, eine blaue goldbortierte hohe Haube und schwarze Schuhe. Die kleine Maria trägt ein blaues Kleid, schwarze Schuhe und einen braungoldenen Kronreif mit ausgezacktem oberen Rand. Die Haare Mariens und des Christuskindes sind braun, die Weltkugel, die letzteres in der Linken hält, rotbraun.

Die vom Verfasser kürzlich im Münchener Kunsthandel erworbene Gruppe stammt nach glaubwürdiger Angabe aus dem Bauernhof Straß bei Erding.

Die hervorragende künstlerische Qualität dieses Werkes veranlaßt mich, dasselbe zu



HERMANN SELZER
SÜDOSTANSICHT

Text S. 147



HERMANN SELZER TREPPE AN DER NORDSEITE

veröffentlichen, da es mir geeignet erscheint, die Kenntnis der hochentwickelten Bildschnitzkunst in Bayern und ihrer Entwicklung am Anfang des 16. Jahrhunderts zu erweitern.

Über die Datierung der Gruppe kann wohl kein Zweifel herrschen. Die allgemeine plastische Auffassung, die Betonung des Körpers unter dem Gewand, der Faltenstil und die Tracht der Mutter Anna mit dem in senkrechte Parallelfalten gelegten Rock, der großen Haube und den schmalen, an der Spitze aber schon abgestumpften Schuhen verweisen das Werk in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.

Bei Werken, die den Durchschnitt gleichzeitiger künstlerischer Leistungen weit überragen, drängt sich unwillkürlich die Frage nach ihrem Schöpfer auf.

Die Lage Erdings zwischen München und Landshut-Moosburg läßt zunächst an einen Münchener oder Landshuter Meister denken. Nun lassen sich aber zwischen unserer Gruppe und den etwa gleichaltrigen Werken der Münchener und Landshuter Schule nur solche Ähnlichkeiten finden, wie sie durch den allgemeinen Zeitstil bedingt sind, aber nicht solche, die eine engere Schulverwandtschaft erweisen könnten.

Herrn Direktor Professor Dr. Ph. M. Halm verdanke ich den Hinweis auf den Meister Matthäus Krenißⁱ[1]).

Wie die Arbeiten dieses Meisters in Ingolstadt und im Freisinger Museum beweisen, erstreckte sich der Wirkungsbereich desselben von seiner engeren Heimat ja auch noch über Erding hinaus nach Westen. In der Tat zeigt die ganze Auffassung unserer Gruppe, die Gesichtstypen, die technische Behandlung, besonders auch von Gesichtern und Händen, weitgehende Verwandtschaft mit den Werken dieses Künstlers.

Allerdings ist bisher kein Werk des Kreniß bekannt, das einen noch so frühen Zeitstil zeigt. Es könnte sich also nur um ein Frühwerk desselben handeln. Allenfalls könnte man auch an einen Meister denken, in dessen Werkstatt Kreniß gelernt hat.

Die heilige Anna ist von Kreniß recht oft dargestellt worden und zwar immer in der hohen Haube. Abgesehen von den Reliefs mit der heiligen Sippe in Neuötting, in Obernberg, in Ingolstadt und auf einem Altarflügel in Höhenstadt, sowie dem Relief der sitzenden Sankt Anna mit den neben ihr stehenden Figuren Mariens und des Jesuskinds auf dem Grabstein des Wilhelm Taschner

[1]) Vgl. »Die Türen der Stiftskirche in Altötting und ihre Meister« von Dr. Philipp M. Halm im I. Jahrgang dieser Zeitschrift, S. 121—142. D. Red.

in Altötting kennen wir die Standgruppe auf einem Altar der Marktkirche zu Neumarkt a. d. Rott und die im Besitz des Herrn Professors Schober, sowie die kleine Sitzgruppe im Museum zu Linz. Mit diesen ihren eben genannten Schwestern, wenn sie auch sämtlich einen schon etwas späteren Stil zeigen, hat nun unsere heilige Anna eine ausgesprochene Familienähnlichkeit. Vielleicht erscheint sie etwas jugendlicher aufgefaßt als auf manchen dieser Darstellungen, wie übrigens ja auch auf dem Relief von 1513 im Kloster Gnadental zu Ingolstadt. Unsere Sankt Anna stellt sich als noch junge Frau dar, zwar nicht mehr „madonnenhaft", aber auch nicht als Matrone, etwa als frühe Dreißigerin.

Betrachten wir nun die Einzelheiten, etwa den Sitz der prachtvollen Haube, die ziemlich weit vorstehend die Stirn beschattet, deren Verzierung mit einer Goldborte, das Aufliegen des mit gleicher Borte — und zwar nur oben — verzierten Mantels auf den Schultern, das Fassen der Hände, die Bildung des Kinderkörpers, die weiche Wiedergabe des Fleisches, die Detailbehandlung der Gesichter, den Schnitt der Augen, der feinen Nase mit den zierlich gebohrten Nasenlöchern, die Bildung von Wangen, Kinn und Mund, die feinen Schwellungen der Muskeln neben den Mundwinkeln, besonders bei der heiligen Anna, deren Kopf frei und graziös auf dem schlanken aristokratischen Halse sitzt, so fällt die nahe Verwandtschaft mit der Art des KrenIß', wie wir sie von den Werken kennen, die Ph. M. Halm für diesen Meister gesichert hat, in die Augen.

Leider gibt die Abbildung von der hervorragend feinen Bildung und liebevollen Behandlung dieser Details keine genügende Vorstellung, so wenig wie von der Innigkeit, mit der die kleine Maria anbetend emporblickt, Eigenschaften, die in Verbindung mit der Eleganz des Aufbaues und dem prächtigen rhythmischen Schwung der Gruppe einen hervorragenden Künstler als ihren Schöpfer erkennen lassen.



MATTHÄUS KRENISZ — MUTTER ANNA

Text S. 172—176

Die bisher bekannten Werke des Kreniß' zeigen sämtlich den schon vorgeschritteneren Zeitstil des zweiten und dritten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts. Unsere Gruppe zeigt diesen gewissermaßen erst in einem vorbereitendem Anfangsstadium mit noch erheblichen Resten des Zeitstils um 1500. Bei der Analysierung des Stils eines Meisters muß man genau unterscheiden zwischen den Elementen des rein persönlichen Stils und denen, die er mit einer ganzen lokalen und landschaftlichen Gruppe und schließlich mit seiner ganzen Zeit gemein hat. Das Persönliche, d. h. die Handhabung des Zeitstils und seiner lokalen Abwandlungen, hat der Künstler aus sich selbst, aber die von ihm verwendeten Formen und Motive, die er mit anderen gemeinsam hat, sind besonders geeignet, uns Antwort auf die Frage nach Schulzusammenhängen zu geben.

Auch wenn wir keine urkundlichen Nachrichten hätten von der Tatsache, daß im 15.

und 16. Jahrhundert die Gesellen, ehe sie sich als Meister fest niederließen, oft weite Wanderfahrten machten, um sich in ihrer Kunst und in ihrem Handwerk auszubilden, und daß sich in den Werkstätten der Meister von Ruf Gesellen und Lehrlinge aus weit entlegenen Gebieten des Reiches zusammenfanden, müßten wir doch aus den zahlreichen Motiven, die eine ganze Zeit gemeinsam hat, darauf schließen, daß rege Beziehungen zwischen den Kunstzentren in Nord und Süd, in Ost und West bestanden haben müssen. Besonders im ganzen südlichen Deutschland zwischen Main und Etsch muß ein lebhafter künstlerischer Austausch stattgefunden haben. Diese allgemeinen Beziehungen berechtigen aber noch keineswegs, engere unmittelbare Schulzusammenhänge zu konstruieren. Insbesondere die bayerische Bildschnitzkunst des 15. und ersten Drittels des 16. Jahrhunderts zeigt eine große Selbständigkeit und läßt eine einheitliche und fortlaufende Entwicklung erkennen. Auch unsere Gruppe der heiligen Anna selbdritt deutet in nichts darauf hin, daß ihr Meister einer anderen als einer bayerischen Schule entwachsen wäre, sie bildet vielmehr einen Beleg für die innere ununterbrochen fortlaufende Stilentwicklung der bayerischen Plastik am Anfang des 16. Jahrhunderts.

In die Augen fällt das Motiv des von hinten in mächtigem Schwung über die linke Hüfte geworfenen Mantels und die Bildung seines Zipfels mit Umschlag. Dieses Motiv können wir in der oberbayerischen Holzbildhauerei in seiner Entwicklung seit dem Ende des 15. Jahrhunderts ziemlich genau verfolgen.

Der Form, wie unsere Sankt Anna dies Motiv zeigt, nähert sich bereits auffällig dasselbe bei der Madonna in Hattenkofen (B.-A. Landsberg[1]). Vergleichen wir diese Marienstatue aber mit unserer Anna selbdritt, so lassen die Verschiedenheiten in Auffassung und Ausführung sofort erkennen, daß beide Arbeiten nicht etwa von derselben Hand stammen können. Die Hattenkofener Madonna vertritt eine ältere Stilphase. Die Übereinstimmung des Motivs zeigt aber, daß sich unser Meister hier solcher Formen bediente, wie sie in der oberbayerischen Plastik schon vorher geläufig waren. Diese alten Formen wußte er nun aber in selbständiger Weise mit einem neuen Geist zu erfüllen. Wieviel freier ist die Haltung unserer Anna, wie ganz anders ist der Körper unter dem Gewand betont, wie deutlich drücken sich die Beine durch dasselbe durch, wieviel plastischer ist die ganze Auffassung als bei der Hattenkofener Figur! Der Mantelzipfel überschneidet jetzt die Außensilhouette. Hingewiesen sei noch auf die für den Zeitstil charakteristische rosettenförmige Augenbildung des Faltenohrs innerhalb des spitzen Mantelzipfels. Die Tatsache nun, daß sich der Schöpfer unserer Selbdrittgruppe bei dieser noch alter traditioneller Motive einer für ihn bereits überwundenen Stilphase bedient, macht es ganz besonders wahrscheinlich, daß wir hier ein Frühwerk eines fortschrittlichen Künstlers vor uns haben, der den Einfluß eines älteren Meisters, bei dem er gelernt hat, noch nicht völlig überwunden hat, aber doch schon beginnt, sich für sein neuzeitliches Empfinden auch eine neue Formensprache zu schaffen.

Vergleicht man nun mit unserer Anna etwa die Hochrelieffigur der heiligen Ursula an der nördlichen Tür der Stiftskirche zu Altötting[1]), wie sich die Beine durch das Gewand durchdrücken, die lange Zugfalte zwischen den Beinen, das Staugefältel über dem linken Oberschenkel, oder die entsprechenden Partien bei der Selbdrittgruppe des Herrn Professors Schober, so wird man finden, daß die Motive dieser etwas späteren Krenißwerke bei unserer Gruppe bereits deutlich vorgebildet sind, wenn sie auch noch ein früheres Entwicklungsstadium zeigen. Diese Formen sind aber so ähnlich empfunden, wie sich das aus dem Zeitstil allein nicht erklären läßt. Man vergleiche sie z. B. mit entsprechenden Formen bei Leinberger! Ja man kann sagen, daß, wenn nicht etwa unvorhergesehene Einflüsse von außen neu eingewirkt hätten, der Schöpfer unserer Anna Selbdritt in einem fortgeschritteneren Stadium seiner persönlichen Entwicklung, nachdem er sich von den Fesseln der Tradition seiner Lehrjahre befreit hätte, zu einer ganz gleichen Formensprache hätte kommen müssen, wie wir sie bei den Werken des Meisters der Altöttinger Türen finden. Da auch die nur am Original selbst zu erkennenden Übereinstimmungen in der technischen Bearbeitung des Materials so auffallende sind, glaube ich die Behauptung aussprechen zu dürfen, daß wir es hier mit einem Frühwerk, und zwar dem frühesten bisher bekannten, des Meisters Matthäus Kreniß zu tun haben, und mit einem Werk, das geeignet erscheint, uns die Brücke zu bieten von diesem Meister zurück zu der oberbayerischen Plastik um 1500 und damit gewissermaßen eine Lücke in der Entwicklungsgeschichte der altbayerischen Bildschnitzerei zu schließen.

[1]) Abb. bei G. v. Bezold & B. Riehl, Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, Band Oberbayern, Tafel 65.

[1]) Abb. in ›Die christl. Kunst‹, I. Jahrgang, S. 122.



LOUIS FELDMANN I. KREUZWEGSTATION

In der neuen St. Heribertkirche zu Köln-Deutz. — Aufnahme von C. Scholz. — Text unten

LOUIS FELDMANNS NEUESTER KREUZWEG

(Hierzu die Abb. S. 177 bis 185 nach Aufnahmen von C. Scholz)

Die St. Heribertkirche in Köln-Deutz wurde in den Jahren 1893/96 vom Düsseldorfer Architekten Pickel in den Formen des rheinischen Übergangsstils gebaut und ist in ihrer Art eine der besten Leistungen der damaligen, ganz in den Formen der mittelalterlichen Kunst sich bewegenden Architektur. Das an sich schon wohlklingende Raumbild erhielt einen in der Farbe sehr diskreten, durch seine Sparsamkeit angenehm berührenden dekorativen Schmuck. Nur das Figürliche im Presbyterium, das zum Glück kaum beachtet wird, ist so mangelhaft, daß seine Beseitigung zu wünschen wäre.

Diese sparsame Ornamentierung war von vorneherein nicht darauf angelegt, durch einen großen Kreuzweg ein malerisches Übergewicht zu erhalten. Ja man kann geradezu sagen, die Dekoration hat auf einen später zu errichtenden Kreuzweg gar keine Rücksicht genommen und gab sich als etwas durchaus Abschließendes, das weitere Zutaten nicht mehr recht ertragen konnte.

So war das Problem des Kreuzweges in der Deutzer Kirche, von stilistischen Gründen ganz abgesehen, ein sehr schwieriges, und die vielen Jahre, die sich bis zu seiner Fertigstellung, ja nur bis zum endgültigen Auftrag an den Künstler hinzogen, beweisen, daß Kirchenvorstand und Behörden sich der Schwierigkeiten wohl bewußt waren.

Am besten dürften sich vielleicht mäßig große Stationen, etwa in Medaillonform, in den Raum gefügt haben. Es standen aber für diesen Zweck bedeutende Geldmittel zur Verfügung, und so entschloß man sich trotz alledem, etwas ganz Großes, für die Geschichte der neueren rheinischen Kunst Bedeutsames zu schaffen und ästhetisch kritische Bedenken gegen den in erster Linie der Erbauung dienenden Zweck eines Kreuzweges zurücktreten zu lassen. Unter allen Kirchenbildern ist es ja auch wohl in der Tat der Kreuzweg, der die unmittelbarsten Beziehungen zum andächtigen Beter herzustellen berufen ist und auch erfahrungsgemäß herstellt. Dieser Zweck steht darum mit allem Recht obenan uud hat in einem Konfliktsfall mit seinen künstlerischen Erwägungen das letzte Wort.

Weitere Schwierigkeiten ergeben sich aus der Wahl des Künstlers. Es lag ja nahe genug, für die Ausführung vor allem an den Düsseldorfer Maler Louis Feldmann zu denken, der sich auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst bereits so erfolgreich betätigt und bewährt hatte, von dessen Geist und Hand man darum gediegene Leistungen erwarten durfte. Experimente konnte und wollte man nicht machen[1]).

[1]) Über Louis Feldmann vgl. ›Die christliche Kunst‹,



LOUIS FELDMANN II. KREUZWEGSTATION

Feldmann stammt aus der realistischen Schule Eduard v. Gebhardts. Fast zu sehr spürt man in seinen Werken den eigentümlichen Zug seines Lehrers, dessen Typengestaltung er übernimmt. Gebhardt hat seine Figuren aus dem Leben gegriffen und verschmäht durchweg jede Idealisierung, sowohl nach der Richtung klassischer Schönheit wie nach der Seite psychologischer Vertiefung. Nur versetzt er die biblischen Szenen nicht wie Uhde in die Gegenwart, sondern in das Zeitalter Luthers. Nicht selten finden sich pietistische Züge. Feldmann, der katholische Künstler, hat nun zwar mit glücklichem Instinkt alles das abgestoßen, was er vom Meistergut Gebhardts für seine katholisch-kirchlichen Aufgaben nicht brauchen konnte, blieb aber im übrigen auf der realistischen Grundlage des Lehrers, die in sich gut, ja vortrefflich ist, aber bei ihrem Mangel an Stilkraft sich wenig für monumentale Zwecke eignet. Gebhardts Kunst ist ein Analogon zum künstlerischen Prosastil, während die Monumentalkunst Rhythmus, Vers und Reim fordert, Elemente, die sich in der Architektur bereits aussprechen und in den Bildern ihr Echo finden sollen. Dazu gehört eine besondere Veranlagung. Auch der glänzendste Prosaschriftsteller kann versagen, wenn er seine Empfindungen in gebundene Rede bannen soll. So auch ein noch so bedeutender Maler, wenn er vor große Wände gestellt ist.

Man kann es darum verstehen, wenn das Kölner erzbischöfliche Generalvikariat, dem eine Farbendruckkopie einer Feldmannschen Station vorgelegt wurde, unterm 19. März 1910 antwortete, es ließe sich aus dieser Probe nicht erkennen, ob der Maler die Deutzer Aufgabe gut lösen würde, so gelungen das Bild auch an sich sei. Der Künstler wurde also aufgefordert, eine Farbenskizze, die bereits Rücksicht nimmt auf die Deutzer Kirche, einzusenden.

Eine Farbenskizze grundverschiedener Art hat ein anderer rheinischer Künstler, der sich durch viele Monumentalarbeiten bekannt gemacht hat, gefertigt, und der damalige Kunstreferent am Ordinariat neigte unverkennbar zu einer Bevorzugung dieses Künstlers vor Feldmann. Tatsächlich zeigte dieser Entwurf Eigenschaften, die Feldmann fehlen: er betonte scharf das rein Dekorative, hielt sich in den mittelalterlichen Formen und kontrapunktierte die Architektur. Allein er übersah den wichtigen Umstand, daß ein Kreuzweg vor allem zum Gefühl der Gläubigen reden müsse und zwar in einer Sprache, die man heute versteht, die zum Herzen dringt. So



LOUIS FELDMANN III. KREUZWEGSTATION

VIII. Jahrgang, S. 321—343. Auch im I. und II. Jahrgang sind Abbildungen von Feldmann enthalten. Ferner ist der Künstler in den Jahresmappen 1895, 1896, 1901, 1904, 1909, 1912 und 1917 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst vertreten. D. Red.



LOUIS FELDMANN IV. KREUZWEGSTATION

wenig ein Prediger heutigestags das Volk in Mittelhochdeutsch anreden darf, so wenig darf die Formsprache solcher Kunstwerke den Empfindungen der Jetztzeit fremd sein. Das alles mußte beachtet werden und wurde auch vom Pfarrer gegenüber dem Dezernenten der erzbischöflichen Behörde hervorgehoben. Eine Einigung konnte aber nicht erzielt werden, und das ganze Unternehmen drohte auf ein totes Gleis zu kommen. In seiner Bedrängnis machte Feldmann den bemerkenswerten Vorschlag, statt der geplanten großen Wandbilder Tafelbilder von mäßigem Umfang malen zu dürfen. Bemerkenswert ist dieser Vorschlag deshalb, weil sich darin das Gefühl des Künstlers für die Grenzen seiner Begabung ausspricht, und weil, wie bereits bemerkt, diese Lösung künstlerisch wohl die beste gewesen wäre. Der Vorschlag wurde aber nicht angenommen und laut Schreiben vom 17. Januar 1911 wünschte der Kardinal-Erzbischof eine Vertagung des Projektes, nahm aber einige Tage darauf nach mündlicher Rücksprache mit dem Künstler diesen Wunsch wieder zurück.

Nun stellte der Pfarrer den Antrag, die Entscheidung in die Hände der Düsseldorfer Akademie zu legen, womit der Kardinal-Erzbischof einverstanden war. Professor Roeber, der Leiter der Akademie, erklärte sich gerne zur Ausarbeitung eines Gutachtens bereit, wünschte jedoch die Beiziehung der Professoren Schill und Ederer, ersteren als kompetenten Beurteiler des Einklangs zwischen Malerei und Architektur, letzteren, insofern er sich bei Ausmalung von Gotteshäusern schon in hervorragender Weise bewährt habe. So wurde unterm 3. April 1911 das Gutachten der Kgl. Kunstakademie ausgefertigt, das in seinen wesentlichen Zügen mitgeteilt sei, weil die dort ausgesprochenen Gedanken den Kern der Frage treffen und als Leitsätze für kirchliche Kunst gelten können:

»Die figürliche und ornamentale Ausschmückung einer in bestimmten Stilformen gehaltenen Architektur — sei es Malerei oder Plastik — unterliegt bestimmten stilistischen Gesetzen ... Die monumentale Wirkung wird nur durch Bilder verbürgt, in deren Entwurf die Empfindung für diese Gesetze lebendig ist. Solche Gemälde dürfen nicht durch realistische Beleuchtungseffekte eine wirkliche Vertiefung des Raumes vortäuschen ...«

»Vor allem wird bei romanischen oder im sogenannten Übergangsstil erbauten Kirchen eine solche strenge Flächenwirkung jedesmal gefordert werden müssen, wenn es sich um große, in bedeutender Entfernung vom Beschauer befindliche bildliche Darstellungen handelt.« (Das schematische Kopieren alter Typen wird im folgenden mit allem Recht abgelehnt.)

»Eine etwas größere Freiheit kann dem Künstler zugebilligt werden, der Werke kirchlicher Malerei zu schaffen berufen ist, die in eine noch unmittelbarer wirkende Beziehung zum Beschauer treten, wie es bei einem Altarbild und Kreuzweg der Fall ist ..., selbst



LOUIS FELDMANN V. KREUZWEGSTATION

wenn die Art seiner besonderen Begabung dazu führen sollte, daß er etwas weiter geht, als das strenge Stilgefühl für den monumentalen Wandschmuck im allgemeinen zuläßt.«

»Ganz frei könnte der Künstler sich bewegen, wenn in der St. Heribertskirche die Stationen in Öl als Tafelbilder gemalt werden könnten. Werden sie direkt auf die Wand gemalt, so erscheint die jetzt vorgeschlagene Lösung, die Bilder in einer friesartigen Folge anzuordnen, durchaus angemessen.«

»Zurzeit gibt es sehr wenige tüchtige, selbstschaffende Künstler, die sich derartigen kirchlichen Aufgaben aus innerstem Drang unterziehen, und es ist höchst erfreulich, daß Künstler von der Qualität wie Feldmann die kirchliche Kunst zu ihrem Lebensberuf gemacht haben. Er verdient sicher jede Förderung, denn er zeigt in seinen Entwürfen, daß er zu denen gehört, die mit wirklichem Können nicht nur Äußerliches geben, sondern auch den seelischen Gehalt des Gegenstandes zu erschöpfen suchen.«

»Die Skizzen erscheinen hie und da etwas unruhig und zu farbig, der Künstler müßte darauf hingewiesen werden, bei tunlichster Einhaltung gleicher Figurengröße, desselben Horizontes und einer geschlossenen Farbenwirkung, die das Ganze als ein einziges koloristisches Problem auffaßt, der Aufgabe gerecht zu werden[1]).«

Sodann wird Feldmann für die Ausführung des Kreuzweges direkt empfohlen.

Unterzeichnet ist das Gutachten von den Professoren Roeber, Schill, Huber, Döringer, Ederer.

Damit war die Frage entschieden, und am 15. Oktober 1911 wurde vom Generalvikariat die Übertragung der Malerei an Feldmann genehmigt. Nach dem Vertrag war dem Künstler für die Ausführung ein Zeitraum von drei bis fünf Jahren eingeräumt. Es blieb dabei, daß Bilder großen Formats direkt auf die Wand gemalt werden sollten, und die ganze Bilderreihe sich in einem breiten Fries an den Wänden der Seitenschiffe hinziehen müßte. Die Umrahmung war zuerst in Stuck geplant mit dezenter Färbung. Professor Kleesattel hatte bereits die Entwürfe geliefert. Später entschloß man sich — und das war ohne Zweifel das bessere — die Umrahmung bloß in Farben auszuführen. Diese Entwürfe fertigte Döringer an. Sie erwiesen sich jedoch, nachdem sie bereits zum großen Teile ausgeführt waren, als zu unruhig und die Wirkung der Bilder beeinträchtigend und wurden darum von demselben Künstler durch andere ersetzt, deren bescheidene Haltung allen Wünschen entspricht und auch gut zu den Glasfenstern überleitet.



LOUIS FELDMANN VI. KREUZWEGSTATION

[1]) Auf diesen Teil des Gutachtens weist das Schreiben des Generalvikars vom 12. April 1911 den Kirchenvorstand besonders hin.



LOUIS FELDMANN VII. KREUZWEGSTATION

Über die Technik der Malereien war man bereits 1910 ins reine gekommen. Feldmann hatte Kaseinfarben vorgeschlagen, die auch von Fugel und Roeber empfohlen wurden. Fugel schrieb unterm 6. Oktober 1910, Kaseinfarben seien gut und dauerhaft, doch dürfe für den Verputz nur alter, kein neuer Kalk verwendet werden. Roeber schrieb unter demselben Datum, er habe mit Kaseinfarben, die er seit 1888 benütze, stets die besten Erfahrungen gemacht: »Die Kaseinfarbe gestattet eine Vollendung bis zum Äußersten und hat einen außerordentlichen Reiz in den tiefen Tönen, die nie durchsichtig und branstig werden, sondern immer den festen Charakter haben.«

Ich bin etwas näher auf die Vorgeschichte dieses Deutzer Kreuzweges eingegangen, weil der Fall typisch ist und zeigt, wie große Schwierigkeiten sich der Ausführung großer



LOUIS FELDMANN VIII. KREUZWEGSTATION



LOUIS FELDMANN IX. KREUZWEGSTATION

kirchlicher Werke oft entgegenstellen, die Geduld von allen Seiten erfordern, und weil sich gewisse Grundsätze kirchlicher Malerei dabei immer klarer herausschälten.

Für Feldmann war das Kreuzwegproblem an sich kein neues mehr. Er hatte schon für St. Rochus in Düsseldorf und für die Propsteikirche in Dortmund Stationen gemalt, allerdings in Tafelbildform. Und tafelbildmäßig hat der Künstler auch die Deutzer Stationen behandelt, das ist nicht zu verkennen. Ein Vorwurf soll das gewiß nicht sein, denn da seine Begabung nun einmal auf diese freiere Art festgelegt war, auf den »Prosastil«, von dem oben gesprochen wurde, so wäre gewiß ein unerfreuliches Zwitterwerk herausgekommen, hätte er sich um gebundene Form und architektonischen Aufbau bemüht.

Sehr wichtig für die Gestaltung eines Kreuzweges ist das Format der Bilder. Fest bestimmte Bildgrößen sind für den Künstler stets ein gewisses Hemmnis der Freiheit, wenigstens für solche Künstler, denen das architektonische Bauen einer Komposition nicht liegt. Die Bestimmung des Formates müßte naturgemäß immer erst auf die Konzeption folgen. In der kirchlichen Kunst muß auf diese Vorteile der Freiheit fast immer verzichtet werden; das liegt in der Natur der Verhältnisse. Bei einem Kreuzweg kommt als erschwerender Umstand hinzu, daß ganz verschiedene Szenen in das gleiche Format gebannt werden müssen. Manche von diesen Szenen eignen sich aber mehr für ein Breitformat, andere für ein schmales. In Deutz ist diese Schwierigkeit insofern gemildert, als acht Stationen ungefähr quadratmäßig sind, die übrigen sechs doppelt so breit. Alle Ungelegenheiten ließen sich allerdings auch so nicht beseitigen. Das Quadratformat hat immerhin das Gute, daß es den Künstler von vorneherein zur Beschränkung auf das Wesentliche zwingt, während er beim Breitformat allerlei episodenhafte Nebendinge beifügen muß, um den Raum genügend einzudecken. Das ist z. B. bei der ersten Station geschehen, während bei der elften, der Annagelung, die Figuren zu sehr in die Mitte geschoben erscheinen und das übrige reine Landschaft ist. Eine Beschneidung auf beiden Seiten, namentlich auf der linken, wäre diesem Bilde nur zugute gekommen. Aber das ließ sich eben nicht machen.



LOUIS FELDMANN X. KREUZWEGSTATION

Feldmann ist, wie langjährige Erfahrung bewies, einer von den Künstlern, deren Art in den Herzen unseres katholischen Volkes den stärksten Widerhall findet. Sein Werk in der Deutzer Kirche ist darum auch ein Liebling der Gemeinde geworden und ein Devotionswerk ersten Ranges. Den Zwecken, welche die Kirche mit Beiziehung der Künste verfolgt, wird es im höchsten Maße gerecht. Davon kann sich jeder überzeugen, der das gläubige Volk vor



LOUIS FELDMANN XI. KREUZWEGSTATION

dem Kreuzweg Feldmanns beobachtet. Da wird nicht nach Monumentalität gefragt und nach Einordnung ins Ganze; wenn nur Gemüt und Herz in Schwingungen kommen, dann ist es zufrieden und beglückt.

Aber auch künstlerisch ist das Werk eine bedeutende Leistung. Das muß auch derjenige zugeben, dem Gebhardt und seine Schule etwa weniger sympathisch wären. Gewiß ist nicht alles das schlackenfreies Gold, was da von den Wänden der Deutzer Kirche herableuchtet. Allein, wo gibt es überhaupt einen so ausgedehnten Zyklus, wie es ein Kreuzweg ist, bei dem alle Teile gleichmäßig gut gelungen sind? Der Künstler wäre zu bedauern, der nicht selbst nach Fertigstellung einer solchen Arbeit das Bewußtsein hätte, daß sein inneres Ideal nicht erreicht sei. Es wäre das ein untrügliches Zeichen der Mittelmäßigkeit. Die bekannte Künstlermelancholie ist ein Vorrecht der Großen.

Es liegt im Stile Gebhardts eine gewisse unruhige Silhouettenwirkung, die zwar für Tafelbilder ganz gut geht, aber mit einer strengen linearen Architektur, wie es die romanische ist, nicht recht zusammenharmoniert. Das ist es, was auch manchen Feldmannschen Stationen etwas allzu Selbständiges, die Herrschaftsrechte der Architektur Außerachtlassendes gibt. Ein Barockbau würde sich solche Bilder leicht assimilieren, in der romanischen Kirche wirken sie als Fremdkörper. Beim Überschauen des Ganzen empfindet man diese Silhouettenunruhe noch mehr, da sich die Bilder in einem fortlaufenden breiten Fries hinziehen, und das Auge so kaum ein Ruheplätzchen findet. Eine noch flächenhaftere Haltung hätte den Künstler von selbst zu größerer Einfachheit der Umrißwirkung gezwungen. Aber das hieß vom Künstler die Preisgabe seiner Eigenart verlangen. Es sei nochmals betont, daß diese Mängel nicht die Bilder an sich treffen, sondern nur in der Beziehung zum Kirchenraum ihren Grund haben.

In der Farbe liebt es der Künstler, den einen oder anderen Farbenton aus der Harmonie des Ganzen herausschlagen zu lassen, nicht immer zugunsten des Bildes, sicher aber zu ungunsten der monumentalen Wirkung. Schon bei der ersten Station findet der Rosamantel Christi in der ganzen Kirche keinen Widerhall, er fällt aus der sonst herrschenden Harmonie der Farben. Ebenso sticht in der vierten Station der hellgrüne Mantel der heiligen Magdalena aus dem Farbenkanon heraus, wie auch das Grün in der gegenüberliegenden Station. Im allgemeinen hat der Künstler einen zum Ganzen gut passenden graubraunen Ton durchgeführt.

Kompositionell boten, wie schon bemerkt, besonders die sehr breiten Formate Schwierigkei en. Ohne Löcher und ohne nicht genügend motivierte Statisten ging es dabei nicht immer ab, wie in der ersten, siebten und achten Station. Die erste Station, deren zahlreiche meisterliche Einzelschönheiten nicht zu verkennen sind, dürfte wohl auch der Künstler



LOUIS FELDMANN XII. KREUZWEGSTATION

selbst als die am wenigsten gelungene empfinden. Der Raum ist mit einem Vielerlei von Dingen ausgefüllt, zwischen denen die wesentlichen Figuren zu sehr zurücktreten. Dadurch entbehrt die Komposition der packenden Geschlossenheit, die anderen Stationen eignet. Auch die emporgereckten, vom unteren Rande des Bildes abgeschnittenen Hände, dürften ihrer Aufgabe, die Stimmung der aufgeregten Volksmasse wiederzugeben, kaum vollauf genügen, da sie gegenüber der großen Bildfläche nicht recht zur Geltung kommen. Unter den Stationen im Breitformat ist die vierte wohl die beste und geschlossenste. Der Künstler hat dabei eines seiner früheren Gemälde angenehm variiert. Am vollendetsten wirken im ganzen die Bilder im Quadratformat. Es finden sich darunter ganz prächtige Schöpfungen. Schon die zweite Station in ihrer ruhigen Wirkung ist wie ein Aufatmen des Künstlers nach Bewältigung der undankbaren ersten. Sehr gut sind die dritte, fünfte, sechste und zwölfte Station, die beiden letzteren vielleicht die besten des ganzen Zyklus. Die sechste, das Veronikabild, bedeutet gegenüber einer früheren, bereits bekannten Fassung, einen entschiedenen Fortschritt.

Es liegt im Wesen aller naturalistischen Kunstrichtungen, daß sie auf psychologische Intensität verzichten. Auch der Feldmannsche Kreuzweg legt den Nachdruck nicht auf das psychologische Moment, sondern auf gemütvolle Erzählung der Leidensgeschichte. Man kann die Erfahrung machen, daß eine scharf ausgeprägte Psychologie dem Zwecke von Kirchenbildern eher schädlich als nützlich ist, da das christlichen Volk für solche, schon mehr das tiefste Wesen der Kunst berührende Dinge, kein Verständnis hat und leicht davon abgestoßen wird. Der Feldmannsche Christus ist gewiß eine sympathische Figur, aber der Künstler vermeidet es, auf dem Boden der alten Tradition stehend, das furchtbare körperliche und seelische Weh, das der Heiland auf seinem Leidensweg erdulden mußte, mehr als andeutungsweise wiederzugeben. In manchen Stationen konnte man sogar ein Mehr von diesen Andeutungen vertragen. Dasselbe gilt von der sonst so gelungenen Gruppe der weinenden Frauen. Im Antlitz der heiligen Magdalena auf der vierten Station ist — für mein Gefühl wenigstens — der Zug von heißem Schmerz und Mitleid, den man erwarten möchte, zu einer erschreckt herben Miene herabgestimmt. Doch verkenne ich anderseits nicht die berechtigte Absicht des Künstlers, den Affekt Magdalenens hinter den Mutterschmerz Mariens zurücktreten zu lassen. Der Pilatuskopf ist echt gebhardtisch-deutsch, ein behäbiger rheinischer Bürger in den Prätorenmantel gehüllt. Auch den Henkern und Soldaten



LOUIS FELDMANN XIII. KREUZWEGSTATION



LOUIS FELDMANN XIV. KREUZWEGSTATION

hätte ich mehr Temperament und Eisenhärte gewünscht. Bei der Schilderung des Kreuzigungsdramas bietet sich dem Künstler die Gelegenheit dar, die aufeinanderstoßenden Gegensätze zwischen Christ und Antichrist wirksam herauszuarbeiten. Er mag sie ausnützen, ohne daß er deshalb das Grausame und Gewalttätige zu unterstreichen braucht.

All diese kritischen Bemerkungen, die zum großen Teil vielleicht rein subjektiver Art sein mögen, sollen gewiß das große Verdienst des ausgezeichneten rheinischen Künstlers nicht schmälern; er hat ein bedeutsames Werk geschaffen und das Vertrauen der Düsseldorfer Akademie nicht minder wie das der Deutzer Pfarrgemeinde in vollem Maß gerechtfertigt. Ein Vergleich seiner Arbeit mit anderen neueren Kreuzwegen, wie denen von Feuerstein, Fugel, Hofstötter, Bantle, Baierl u. a., wäre lehrreich und lockend. Für heute müssen wir darauf verzichten, aber vielleicht bietet sich irgendeinmal und irgendwo Gelegenheit zu einer solchen Vergleichsstudie.

Josef Kreitmaier S. J.

DER TUMMELPLATZ BEI INNSBRUCK

Von KUNIBERT ZIMMETER-Innsbruck

Im Jahre 1797 wurde für die im Kriege gegen Napoleon Bonaparte verwundeten Soldaten das Schloß Ambras bei Innsbruck als Lazarett eingerichtet und die im Schlosse gestorbenen Krieger im nahen Walde am Tummelplatz begraben.

Seitdem wurden in Kriegszeiten dort Soldaten beigesetzt oder doch Erinnerungszeichen an die in der Ferne Begrabenen aufgestellt; der Waldfriedhof, wohl eines der ersten Beispiele eines solchen, blieb stets ein beliebtes Wanderziel der Innsbrucker.

Als nun der Weltkrieg ausbrach und Hunderten von Familien schmerzliche Verluste brachte, ward der eigentliche Zweck des poesieumsponnenen Plätzchens wieder lebendig, die Heldenmale mehrten sich und der Tummelplatz wurde aufs neue zu einer Weihestätte des Schmerzes um die dahingegangenen Kämpfer für die Heimat.

Da faßte der Verein für Heimatschutz in Tirol den Plan, an diesem seit mehr als einem Jahrhundert den Helden Tirols zugeeigneten Orte ein Denkmal an den Weltkrieg zu errichten, ein Denkmal, schlicht und prunklos, aber eindringlich die kommenden Geschlechter mahnend, was es an Blut gekostet hat, den Boden der Heimat zu erhalten.

Im Jahre 1897 wurde von einigen Patrioten am Tummelplatz eine Kapelle errichtet, deren neugotische Fassade dem heutigen Empfinden etwas nüchtern erschien; es wurde daher der akademische Maler Toni Kirchmayr in Innsbruck beauftragt, die Kapellenwand mit einem Fresko zu schmücken und die Kapelle im Innern auszumalen.

Bei der Wahl des Stoffes tat der Künstler einen glücklichen Griff; das in der Haupt-

darstellung vorgeführte Soldatenbegräbnis in den Dolomiten knüpft in eigenartiger Weise an die Kämpfe an der Südfront an, welche natürlich für Tirol von besonderer Wichtigkeit sind und auch schwere Opfer an Landessöhnen forderten.

Der Vorgang selbst bedarf kaum einer Erläuterung, schlicht und ernst ist die einfache Szene in der winterlichen Bergwelt geschildert, fern von sentimentaler Süßlichkeit wirkt das Bild doch ergreifend, da Kirchmayr es verstanden hat, dem Alltäglichen monumentalen Charakter aufzuprägen (Abb. S. 187).

Der obere Teil des Bildes weist in den Gruppen der bäuerlichen Freiheitskämpfer und der Soldaten aus dem Weltkriege, die zu beiden Seiten der Pietà knien, auf die geschichtliche Bedeutung des Tummelplatzes seit mehr als einem Jahrhundert hin.

Das Werk des bildenden Künstlers wird in glücklicher Weise durch die markige Inschrift und die wundervollen Verse ergänzt, die der bekannte tirolische Dichter Bruder Willram (Prof. Anton Müller) verfaßt hat. Die Inschrift lautet:

»All den Kämpfern für Kaiser und Reich, die seit den Befreiungskriegen Tirols bis zum entsetzlichen Ringen der Gegenwart ihr Blut oder Leben ließen, — all den Helden zumal, die hier begraben liegen oder wenigstens dem Namen nach auf Kreuzen und Grabscheiten in heiliger Erinnerung fortleben, — sowie all den Tausenden der Heldensöhne Tirols, die fern der Heimat in namenlosen Gräbern vergessen und verlassen ruhen, zu treuem Gedächtnis und ewigem Nachruhm.«

Toni Kirchmayr ist mit größter Gewissenhaftigkeit an seine Aufgabe herangetreten; er entwarf zunächst eine Reihe von Ideenskizzen, die er dem Verein vorlegte; nach endgültiger Wahl des Entwurfes schritt der Maler an eine sorgfältige Durcharbeitung seiner Aufgabe und fertigte eine große Zahl von Naturstudien an, die sein zeichnerisches Können auf bedeutender Höhe zeigen.

Kirchmayr hatte sich bereits früher durch ein Fassadenbild an der Kirche in Sellrain und besonders durch Ausmalung der Wallfahrtskirche am Locherboden im Oberinntal, wo er eine schwierige Aufgabe in eigenartiger Weise löste, als tüchtigen Künstler bewährt. Seine Ausbildung genoß er nach Absolvierung der Innsbrucker Gewerbeschule bei Prof. Feuerstein und Halm in München, nebenbei hat er sich dort auch schon praktisch in der Kirchenmalerei betätigt und dabei manche technische Vorteile gelernt, die ihm heute zugute kommen.

Hinsichtlich der nach dem Entwurfe des Architekten Hans Menardi in Innsbruck durchgeführten architektonischen Umgestaltung der Kapelle (Abb. nebenan) sei erwähnt, daß aus künstlerischen Gründen und zum Schutze des Freskos das Dach vorgezogen und die neugotische, etwas nüchterne Ornamentik entfernt wurde, wodurch das Bauwerk einen anheimelnderen Charakter erhielt. Die Umgestaltung des Türmchens und Ersatz der teilweise noch bestehenden Schieferbedachung durch Ziegel mußte aus finanziellen Gründen auf einen späteren Zeitpunkt verschoben werden.

Das Innere der Kapelle wurde von Kirchmayr einfach und geschmackvoll ausgemalt und erhielt durch zwei sehr schöne alte Figuren einen weiteren hervorragenden Schmuck (Abb. S. 189). Diese Statuen haben sich schon einmal am Tummelplatz befunden, waren



KAPELLE AM TUMMELPLATZ BEI INNSBRUCK
Vgl. Abb. S. 187. — Text nebenan

FRESKO AN DER KAPELLE
AUF DEM TUMMELPLATZ
BEI INNSBRUCK

AUSGEFÜHRT IM JAHRE 1917
ZUR ERINNERUNG AN
DEN WELTKRIEG



TONI KIRCHMAYR (INNSBRUCK)

KRIEGSGEDÄCHTNISBILD

Vgl. Abb. S. 186. — Text S. 186

dann einige Jahre im Unterdach des Widums aufbewahrt und kamen sohin wieder an den alten Ort zurück. Die Madonna stammt wohl aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, worauf besonders die gotische Körperlinie und die dütenförmigen Falten hinweisen. Die rechte Hand der Madonna dürfte einen Apfel gehalten haben, den die Mutter dem Kinde zeigt. Die Krone ist natürlich spätere Zutat.

Besonderes Interesse beansprucht die Gruppe Gottvaters mit dem Leichnam Christi; näheres Studium der Gruppe führten mich zur Überzeugung, daß wir es hier mit einem Werke des Meisters des berühmten Lanaer Flügelaltars, H. Schnaterpeck, zu tun haben (Abb. nebenan). Letzteres Werk entstand 1503 bis 1508. Die Gesichtsbildung Gottvaters, Augen, Mund, Wangen stimmen vollkommen überein, desgleichen die Art, wie Gottvater den Leichnam Christi hält. Auch Kopf und Körper Christi weist eine Reihe geradezu verblüffender Übereinstimmungen auf, so wieder besonders die Gesichtsbildung, die Haarbehandlung, die anatomischen Details des nackten Körpers, so daß ein Zufall nahezu ausgeschlossen ist. Nur die Körperhaltung ist etwas verändert, da im ersteren Falle Gottvater stehend anstatt sitzend vorgeführt ist. Diese Feststellung ist deshalb vielleicht von Interesse, weil außer dem prächtigen Lanaer Flügelaltar, worüber urkundliche Belege vorliegen, bisher noch kein weiteres Werk mit einiger Sicherheit diesem Künstler zugeschrieben werden konnte.



GRUPPE VON H. SCHNATERPECK IN LANA. — *Text nebenan*

Eine weitere Ausgestaltung erfuhr die Innenausstattung der Kapelle durch Einsetzung von Glasmalereien (Abb. S. 190—192). Der entwerfende Künstler, Gottlieb Schuller, hat die dem vaterländischen Zwecke der Kapelle angepaßten Gegenstände in freier moderner Art behandelt, ohne auf die dem sakralen Charakter entsprechende Stilisierung zu verzichten. Die Ausführung der Glasgemälde besorgte die Tiroler Glasmalerei und Mosaikanstalt in Innsbruck, derem Verbande der genannte Künstler angehört. Die Farbengebung ist mit feinem Geschmacke abgestimmt, namentlich das Madonnenfenster zeigt einen eigenartigen Akkord.

Weniger von Erfolg begünstigt war der Verein in seinem Streben, die künstlerische Qualität der im Freien aufgestellten Denkzeichen zu beeinflussen, die Geschmacklosigkeit gleicht der Hydra, der immer neue Köpfe nachwachsen.

Immerhin ist der sicher auch vielen Besuchern aus dem Reich bekannte stimmungsvolle Tummelplatz auch in dieser Beziehung um einige schöne künstlerische Werke bereichert worden, so daß der Verein für Heimatschutz mit Befriedigung auf das Ergebnis seiner Bemühungen blicken kann.

DIE AUFLÖSUNG DER DÜSSELDORFER KUNSTGEWERBESCHULE

Für die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, seit vielen Jahren das Schmerzenskind des städtischen Unterrichts, ist eine Neuorganisation geplant, deren Verwirklichung sofort nach dem Kriege zu erhoffen ist. Die zahlreichen Klagen der Künstler und Handwerker über die Kunstgewerbeschule in ihrer jetzigen Gestalt liefen im allgemeinen darauf hinaus, daß die Ausbildung in der Architektur und im Kunstgewerbe nicht den berechtigten Anforderungen entsprächen. Es wird daher vom Oberbürgermeister und den Stadtverordneten einstimmig die Umgestaltung der Kunstgewerbeschule durch Angliederung einer Architektur- und plastisch-kunstgewerblichen Abteilung an die Königl. Kunstakademie und ein entsprechender Ausbau der Fachschule für Handwerk und Industrie an der gewerblichen Fortbildungsschule beabsichtigt. Während sich bisher der Architekturunterricht im wesentlichen auf das Zeichnen von Fassaden beschränkte, soll er von nun an, im Zusammenhang mit dem Unterrichtsstoff der Kunstakademie, eine organische künstlerische Durchbildung der Schüler gewähren nach dem Grundsatz, daß äußerer



ZWEI GRUPPEN IN DER KAPELLE AM TUMMELPLATZ BEI INNSBRUCK
Vgl. Abb. S. 188. — Text S. 188

Schmuck und Raumkunst, Malerei und Dekoration zusammen der Geschmackskultur des modernen Baumeisters anheimgestellt werden müssen. Doch auch dem Kunstgewerbe und Handwerk wird eine neue Heimstätte zu günstiger Entfaltung gegründet werden in der Fachschule für Handwerk und Industrie und der gewerblichen Fortbildungsschule. In diesen Unterrichtskörper sollen auch die kunstgewerblichen Zeichner aufgenommen werden, damit sie nicht, wie bisher, von dem kunstgewerblichen Handwerk abgelenkt, sondern ihm zugewendet werden und seine Veredlung herbeiführen.

Diese Fachschule für Handwerk und Industrie wird sich nicht nur durch den Namen, sondern auch durch den Lehrgang, die Lehrziele und den damit verbundenen Zeitaufwand streng vom denen der jetzigen Kunstgewerbeschule abgrenzen. Sie bezweckt, daß ihre Schüler nach vollendeter Ausbildung dem Handwerkerstande als brauchbare Gehilfen erhalten bleiben.

Der Gehilfenkursus wird sich nach einem Plan des Direktor Gotter auf einem Schulbe-



DER HEILAND TRÖSTET DIE FAMILIE EINES KRIEGERS
GLASGEMÄLDE, ENTWORFEN VON GOTTFRIED SCHULLER (INNSBRUCK). — *Text S. 188*

such von zwei Schulhalbjahren aufbauen, während für diejenigen, welche die Meisterprüfung ablegen wollen, noch ein Schulhalbjahr hinzukommt. Sonntags- und Abendkurse, die dann natürlich einen längeren Schulbesuch voraussetzen, sollen auch den weniger Bemittelten die Fortbildung im Handwerk ermöglichen. Wenn schon von ideeller Seite die Auflösung der Kunstgewerbeschule in Akademie und Fachschule erstrebenswerte Verhältnisse eröffnet, so bieten sich, auch nach der wirtschaftlichen Seite schnell übersehbare Vorteile. Die Ausgaben für zwei fast gleichartige Institute, wie sie bisher bestanden, würden sich auf eines zurückschrauben lassen, es würde Raum, Lehrmittel und Lehrkräfte gespart werden und die oft beklagte Zersplitterung des Unterrichtswesens zugunsten einer zweckdienlichen Ausbildung des heranwachsenden Kunstgewerblergeschlechtes aufhören.

Dr. Walter Bombe-Bonn

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Anläßlich der 25. Wiederkehr des Gründungstages der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst erhielt die Vorstandschaft vom Hochwürdigsten Erzbischöflichen Ordinariat München und Freising folgendes Anerkennungsschreiben:

»Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst begeht in diesem Jahre die Feier des 25 jährigen Bestehens.

Dieser Umstand bietet der oberhirtlichen Stelle Veranlassung, die besonderen Dienste anzuerkennen, welche diese Gesellschaft der Förderung der christlichen Kunst gewidmet.

Alle darauf gerichteten Bestrebungen haben in ihr eine verständnisvolle Vertretung gefunden. Es ist ein Sammelpunkt gebildet worden, in dem künstlerisches Schaffen innerhalb des Rahmens christlicher Ideen ein Heim gefunden. Es ist zu konstatieren, daß durch die Gründung von Jurys, Veranstaltung geeigneter Ausstellungen und nicht zuletzt durch das mit Geschick redigierte Organ »Die christliche Kunst« das Interesse weiter Kreise hierfür geweckt und gehoben wurde.

Möge auch fernerhin der Gesellschaft eine segensreiche Tätigkeit beschieden werden.«

Jury 1918. Der für 1918 gewählten Jury gehören folgende Künstler an: die Herren Architekten Professor Hermann Selzer und Richard Steidle, die Herren Bildhauer Prof. Thomas Buscher und August Schädler, die Herren Maler Joseph Albrecht und Professor Kaspar Schleibner.

FRANZ REITER †

Die Kunst ist die Frucht ihrer Zeit. Zu den Kennzeichen unserer Zeit gehört es, daß ihre Monumentalmalerei nicht in dem Grade zur Entfaltung gelangt, wie dies in der Vergangenheit der Fall war. Spärlich ist darum auch die Zahl der Künstler, die diesem äußerlich wenig dankbaren Gebiete in unserer Zeit sich zu widmen wagen. Aber gerade darum ist jeder einzelne dieser kleinen Schar ein kostbarer Besitz für uns, und sein Tod be-



DAS CHRISTKIND REICHT EINEM KRIEGER DEN LORBEER
GLASGEMÄLDE, ENTWORFEN VON GOTTFRIED SCHULLER (INNSBRUCK). — *Text S. 188*

deutet uns einen Verlust, den wir herber empfinden müssen als den vielleicht manches Künstlers, der in anderem Fache tüchtig gewesen. Gedenken wir des am 9. Februar in Freistadt (Ober-Österreich), wo er die Reserveoffiziersschule besuchte, gestorbenen Franz Reiter, so wird die Trauer vermehrt durch den Gedanken, daß dieser Mann der Kunst entrissen werden mußte im Alter froher Schaffenskraft. Schwer ist der Verlust eines Menschen, der noch Hoffnungen erweckt und Wünsche hinterläßt. Das tat Franz Reiter wie selten einer. Jenen menschlichen Hoffnungen und Wünschen haben die Worte Ausdruck verliehen, mit denen Dr. A. Feulner im 12. Jahrgange dieser Zeitschrift seine Betrachtungen über »Die neue Pfarrkirche in Milbertshofen und ihr Deckengemälde« abschloß. Die gleichen Empfindungen hat noch im Jahre 1916 ein jeder gehegt, der auf der Ausstellung zu Innsbruck Reiters große Entwurfzeichnung zu jenem Deckengemälde nachsinnend auf sich wirken ließ. Das war des Künstlers letzter großer Erfolg — in seiner österreichischen Heimat hat er ihn mit jenem ersten größeren Werke errungen, das er in München, der zweiten Heimat seiner Kunst, geschaffen hat.

Franz Reiter war am 14. Dezember 1875 zu Gmunden in Ober-Österreich geboren, aufgewachsen im vorarlbergischen Orte Höchst. Den Anfang seiner künstlerischen Laufbahn bildete eine Tätigkeit als Glasmaler. Wer so beginnt, dem pflegt seine Aufgabe als Dekorationskünstler vorgezeichnet zu bleiben. Die Glasmalerei gibt ihm die große Stilisierung des Zeichnens, das Verständnis für Fernwirkung, für das innerliche Verwandtschaftsverhältnis zwischen Malerei und Architektur, das Gefühl für Kraft und Licht der Farbe mit auf den Weg. Wer ihre Lehren und Gaben in sich aufgenommen hat, kann nicht wieder in Kleinlichkeit verfallen. Zu den größten Höhen wird er sich aufzuschwingen streben, wenn zugleich Begeisterung für die Schönheit des Glaubens, wenn der Wunsch ihn erfüllt, diese Schönheit in seinen Werken zu verherrlichen.

Im Jahre 1897 kam Reiter nach München auf die Akademie. Daselbst wurde er Schüler von Schmid-Reutte, Hackl, M. v. Feuerstein und Ludwig Herterich. Er rang sich zur Selbständigkeit durch, fand 1906 auch den Anschluß an die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Seine Bedeutung ist außer in dem zuvor erwähnten Aufsatze auch in der Jahresmappe 1916 gewürdigt worden — hier wie dort in Betrachtung seines Milbertshofener Deckengemäldes, mit dem er beim Wettbewerbe den ersten Preis errungen hatte.

Nicht als ob dies seine einzige wertvolle Arbeit gewesen wäre. Schon auf der Akademie erlangte er einen ersten Preis bei einem Weihnachtswettbewerbe für den Entwurf eines Wandgemäldes für einen Musiksaal. Ein weiterer schöner Erfolg ward ihm zuteil durch den Preis der Baron Bichlischen Stiftung für Freskomalerei — das umfangreiche Gemälde (6 : 4 m), eine Verherrlichung des Frühlings, schmückt die Fassade der v. Borschtschen Villa auf der Prinz-Ludwigs-Höhe bei München. Gleichfalls ein Außengemälde in

Fresko ist Reiters Anbetungsbild an der Kapelle zu Höchst. Ein St. Georgsbild (in der Größe von 9 : 3 m) schuf er in Kaseintechnik für die Kirchenapsis zu Neustadt bei Lohr. Außerdem hat er Werke seiner Kunst in den Ausstellungen des Münchener Glaspalastes und der Secession der Öffentlichkeit vorgeführt. Aus allen diesen Voraussetzungen und Ereignissen seines Lernens und Strebens entwickelte Reiters Talent das bedeutsamste Werk seiner kurzen Laufbahn, das Deckengemälde zu Milbertshofen.

Es ist in dem Feulnerschen Aufsatze eingehend beschrieben, das fertige Bild nebst wichtigsten Studien ist daselbst abgebildet worden. So braucht hier nur daran erinnert zu werden, daß es nach Dekorationsgrundsätzen, die jenen der Barockzeit verwandt sind, in stattlicher Größe (12 : 7 m) sich dem Innenbilde der Kirche einfügt, und dieses in seiner Wirkung außerordentlich steigert; dem Gegenstande nach, daß es fünf Szenen aus der Legende des hl. Georg darstellt. Alle Vorzüge der Reiterschen Kunst vereinigen sich in diesem Werke, alle jene Eigenschaften seiner natürlichen Begabung stellen hier sich dar, die bei ungestörter Entwicklung zu weiteren, sicherlich höchst bedeutenden Erfolgen hätten führen müssen. Man sieht ein überaus gewissenhaftes Studium, das keine Einzelheit außer acht läßt. Besonders in der Körperzeichnung, der Charakterisierung der Hände, der Köpfe (mehrfach lebensgetreue Bildnisstudien), der Gewänderanordnung, der Modellierung mit Hilfe kunstreicher Lichtführung werden erhebliche Erfolge erreicht. Das Zeichentalent überwindet außerordentlichste Schwierigkeiten der durch die Untersicht bedingten Verkürzungen und der sonstigen perspektivischen Probleme. Man gewahrt starke Begabung für strenge, dabei doch innerlich freie Komposition. Selbständig hält sich dieser Künstler, er unterliegt nicht dem Zwange der mächtigen alten Vorbilder, aber er folgt den Winken, die sie ihm geben, um sie dem neuzeitlichen Empfinden und Wollen anzupassen. In der Farbe spürt man noch, daß Herterich der Lehrer Reiters gewesen, aber wie dieser mit ihr umgeht, wie er sie mit Licht durchdringt, um Formen zu schaffen, zeigt den seiner Mittel sicheren, frei und bewußt mit ihnen schaltenden Künstler. Seinen Gegenstand erfaßt er um der Wirkung willen, die von dessen Geiste ausgeht, er erzählt, um das Gefühl anzuregen, und die Erzählung kleidet sich in das Gewand des Schmuckes, der dem höheren Zwecke der Zusammenwirkung mit der Architektur sich freiwillig und verständnisvoll dienstbar macht. In allen diesen Dingen liegen die Keime jener großen Entwicklung, die dem zu früh Verstorbenen versagt bleiben sollte. Doering



GOTTFRIED SCHULLER HL. MICHAEL

Glasgemälde. — Text S. 188

WETTBEWERB FÜR DIE ST. MAGDALENENKIRCHE IN NYMPHENBURG

Das durch die Auflassung des ehemaligen »Volksgartens« in Nymphenburg verfügbar gewordene Gelände soll für einen Kirchenbau benutzt werden. Zur Gewinnung geeigneter Entwürfe hat die Gesamtkirchengemeinde München einen Wettbewerb veranstaltet, der Ende Januar zum Austrage kam, und dessen Ergebnisse einige Tage hindurch in dem Saale des Asamhauses ausgestellt waren. Die Beteiligung war lebhaft — nicht weniger als 98 Arbeiten waren eingereicht. In ungleichem Verhältnisse zu dieser Zahl stand die der durch Preise oder Ankauf des Entwurfes ausgezeichneten Künstler. Völlige Freiheit des Wettstreites hat nur scheinbare Vorzüge. Sie werden durch wesentliche Nachteile aufgewogen. Zu ihren erheblichsten gehört, daß sich eine Menge von Bewerbern hinzudrängt, denen zur Lösung der Aufgabe der innerliche Beruf, insbesondere gegenüber einer kirchlichen das seelische Verhältnis mangelt. Die Überzahl der eingereichten Entwürfe ließ dies klar erkennen. Zu jener größten Schwierigkeit gesellten sich im vorliegenden Falle noch andere. Vor allem die, daß die künftige Kirche eine Nachbarin des Nymphenburger Schlosses mit dem ihm vorgelagerten gewaltigen Rondell sein wird. Sie darf mit ihrer vertikalen Entwicklung das charakteristische Bild der alten Architektur nicht störend beeinflussen, sich ihm aber auch nicht unterordnen, sondern muß als ebenbürtig mit ihr zu künstlerischer Harmonie gelangen. Eine beträchtliche Zahl von Entwürfen ist bei dem Versuche, diese Schwierigkeit zu bewältigen, nicht darüber hinausgediehen, der Kirche und der daran grenzenden Gebäudegruppe in äußerlicher Weise nachempfundene Formen des Barockstils zu geben, und die Kirchtürme niedrig zu halten, letzteres teilweise bis zur Entstellung. Richtig empfunden haben alle, daß der Form der Baustelle entsprechend die Kirche ein Lang-, kein Zentralbau sein muß; daß mittelalterliche Formen für sie nicht passen; auch daß ein Kuppelbau an jener Stelle nicht angebracht sein kann, ist den meisten deutlich gewesen. Zu eigentlicher innerer Freiheit vermochten nur sehr wenige Entwürfe sich durchzuringen. Zwei von ihnen — ihre Vorzüge sind nur durch Ankauf, nicht durch einen Preis anerkannt worden — verdienen nach meinem Empfinden vor allen anderen genannt zu werden. Der eine ist jener von Friedrich Freiherrn von Schmidt. Auch er hat den Barockstil gewählt, doch mit der selbständigen Erfassung des berufenen Silkünstlers, dem die Form zum Zwecke des Gedankenausdrucks, zum Mittel des künstlerischen Willens dient. Wuchtige Monumentalität ist dem Schmidtschen Entwurfe eigen, Kraft vereinigt sich mit Ruhe. Das Innere der Kirche gewinnt Leben durch die Licht- und Schattenwirkung der einwärtsgezogenen Strebepfeiler, zwischen denen sich zweimal fünf tiefe Nischen bilden. Die Lichtzuführung erfolgt durch hohe, einfach gezeichnete Fenster. — Der andere Entwurf ist der des k. Bauamtsassessors K. Hocheder. Er plant einen großzügigen Bau, dessen moderne Art durch den Einfluß älterer Überlieferung im Zügel gehalten wird. Seine Monumentalwirkung verdankt das Hochedersche Werk der innerlichen Größe ihrer Linien- und Flächenbehandlung. Zu schönem, einheitlichem Bilde fügt sich die zweitürmige Kirche mit den angrenzenden Häusern zusammen. Die Hauptfront ist durch einen sanft hervortretenden Mittelrisalit belebt. Die Apsiden des Chores und des Kreuzschiffes vereinigen sich zur Kleeblattform. Auch die übrigen mit Auszeichnungen bedachten Entwürfe besitzen sehr schätzbare Vorzüge, die den Spruch des Preisgerichtes begründen. Ein erster Preis wurde nicht zuerkannt. Einen zweiten erhielt der K. Professor H. Buchert für einen eintürmigen, dreischiffigen, gut beleuchteten Putzbau in Barockformen. Träger des dritten Preises wurden der Diplom-Ingenieur K. Friedel und der Architekt Jos. Scherer für ihre in mancherlei Beziehung wertvollen Barockkirchen. Vierte Preise fielen an den städtischen Ingenieur F. X. Knöpfle und die Firma Heilmann & Littmann. Angekauft wurden außer den beiden genannten Entwürfen noch die des Architekten Hans Miller und des städtischen Bauamtmannes A. Blößner.

Doering

DIE HERBSTAUSSTELLUNG DER MÜNCHENER JURYFREIEN

Die Herbstausstellung der Juryfreien umfaßte einen großen Teil der im Sommer gezeigten, an dieser Stelle bereits besprochenen Werke, außerdem etwa 70 neu hinzugekommene. Ihr Wertdurchschnitt rechtfertigt auch diesmal eine kurze Würdigung. Landschaften überwogen wie immer, daneben sah man zahlreiche Blumenstücke und Stilleben. Figürliche Studien waren in nur geringer Zahl vorhanden, doch befanden sich gerade unter ihnen mehrere recht bemerkenswerte Leistungen. So bot E. Winterfeld den Porträtkopf einer alten Frau, eine herb kräftige Studie in farbiger Kreide; dem von derselben Künstlerin ausgestellten Kopfe eines Kapuzinermönches fehlte es allzusehr an Beseelung. Ihrer Neigung für groß angelegte, breit hingeworfene Farbenmassen folgte sie diesmal in einem Stilleben, einer Anhäufung verschiedener Gegenstände um eine als Mittelpunkt dienende Trommel, deren Braun sich zwischen diagonal angelegtes Gelb und Rot wirkungsvoll einschob. Hugo Range zeigte die sympathische Porträthalbfigur eines jungen Mädchens in Schwarz vor dunklem Hintergrunde; vom gleichen Künstler waren zwei Bilder religiösen Gegenstandes: ein das Martyrium erwartender hl. Sebastian, an dem die Ausführung des Halbaktes und auch die geistige Auffassung zu loben war. Weniger Eindruck machte er mit einer gut beleuchteten Kreidezeichnung, die in etwas äußerlicher Charakterisierung die Mater dolorosa zu schildern versuchte. Von A. Hofer war der in Kohle gezeichnete, ausdrucksvolle Kopf eines alten Mannes, von R. Biber das kräftige Bild eines lesenden Mädchens in roter Bluse. Figuren und Landschaft vereinigten sich zu volltönigem Einklange in Otto Ackermanns »Schnitterin«, einer tüchtigen Impression mit guter Schilderung des Sonnenlichtes. Ein erfreuliches Werk voll deutscher Poesie schuf Karl Quarck mit seinem Gemälde »Wandervögel«, es zeigte eine Schar fröhlicher junger Burschen in einer weitausgedehnten Sommerlandschaft. Paul Kaemmerer schilderte mehrere lebhaft farbige arkadische Szenen, an welchen besonders die landschaftlichen Elemente als gut gelungen anzuerkennen waren. — Auch an einzelnen beachtenswerten Tierstudien fehlte es nicht. Zu ihnen gehörte eine solche von Franz Wenk mit der Schilderung eines im Walde verbellten Rehbockes. — Unter den Landschaftern zeichnete sich auch diesmal Fritz Scherer aus, der in seiner schwerblütigen Weise ein Motiv von der korsikanischen Küste behandelte. Entgegengesetzte Auffassung beherrschte die sanfte Studie »Fließendes Wasser« von Ad. Ziegenmeyer. H. J. Teicherts »Schloßfrau« interessierte bei mehr skizzenhafter Ausführung durch die Harmonie von rosa, grauen und grünen Tönen. Farbig interessant war auch R. Bibers kräftig charakterisierte »Blumenfrau«. Walter Röstel gab zwei Landschaften und zwei Blumenstücke. Er legt Wert auf zeichnerischen Vortrag und kühle, etwas trockene Farbe, und erreicht damit zum Teil recht vornehme Wirkungen. »Hundertjährig« hieß die Darstellung einer einsamen Eiche in einer Gebirgslandschaft von F. Nockher. Das gute Gelingen der von zartem Dunst erfüllten Luft war auch dem »Herbstbeginn« desselben Künstlers eigen, der es liebt, hell und flächig zu malen. Von ihm war

auch ein feinfarbiges Blumenaquarell (Kapuzinerkresse). Von verschiedenen Arbeiten Jos. R. Knoblochs sei ein »Damm mit Birken« wegen seiner schönen Perspektive und der trefflichen Stimmung der Herbstfarben hervorgehoben; ferner ein in feinem Grau gegebenes »Isarbett bei Tölz«. »Erntezeit« von Dietrich Wrede behandelte ein charakteristisches Motiv aus der Mark mit in Mandeln stehendem Getreide vor dem Hintergrunde eines von der Abendsonne beschienenen Kiefernwaldes. Schöne Farbe zeichnete einen »Herbstabend« von Ad. Glatte aus. Breite Behandlung zeigte eine Gebirgslandschaft von M. Zarnekow. Ein wertvolles Werk war Fr. Bleichers »Ausblick auf die Stadt«, die hinter Fluß und Wald in fernem Dunste schwebt. Ein »Septembertag« von Pelczinski zeigte einen Park in der diesem Maler eigenen stark grünen Färbung. Bibers »Beflaggte Straße«, ein Motiv aus Nördlingen, schuf kräftige, malerische Eindrücke. — Von den Stilleben und Blumenstücken nenne ich noch Johanna Töpfers schön gezeichnete und gemalte rote Tulpen in einem Kristallglase vor grauem Hintergrunde; Rich. Eisermanns durch vornehme Wirkung ausgezeichnete Komposition von Obst, Zinn und Silber vor Dunkelgrau; ferner Arbeiten von Vogt-Vilseck, Böttcher-Beck, Bleicher (violette und gelbe Stiefmütterchen), Ilse Bruck, Karl Jacobs. Dekorative Wirkungen erreichten besonders auch die sorgfältig gemalten Blumenstücke von Keller-Hermann und Ramge. Doering

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

1. GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG 1917

Die »Große Berliner« hat sich diesmal zweigeteilt: zum größeren Teil in Düsseldorf, zum kleineren in Berlin selbst; hier am 20. September 1917 eröffnet (im Akademiegebäude).

Während der Düsseldorfer Zweig manches Lob zu ernten hatte, darf der Berliner wohl sehr kurzweg als eine Enttäuschung bezeichnet werden, selbst wenn man eine kriegszeitliche Minderung der Produktivität einrechnet. Man hatte sich hier schon von vornherein nicht weit gespannt. Ausländisches und Sezessionistisches fehlt fast ganz; vertreten sind nur die Genossenschaft der ordentlichen Akademiemitglieder, der Verein Berliner Künstler und die Düsseldorfer Künstlerschaft, alles ohne eine besondere Gruppierung, Sonderkollektion oder dergleichen. Auch der sonst wohl beste Glanz der »Großen«, die Graphik, kam nur in ein paar versprengten Blättern.

Am auffallendsten ist, daß man sich vor den meisten der ausgestellten Werke fragt: »Wo habe ich denn das nur schon gesehen?!« Einiges war tatsächlich bereits in einem oder dem anderen Kunstsalon ausgestellt; anderes bedeutet nur eben Varianten von Altgewohntem.

Schließlich stehen doch nicht wenig Objekte vor uns, die als tüchtige Leistungen gelten dürfen, aber als bloße Fortsetzungen von Oftgenanntem keine neue Nennung lohnen. Bleibt immerhin noch ein Häuflein von Anziehendem.

Ein Recht des Vorantrittes hat das einzige eigentlich-religiöse Gemälde der Ausstellung: »Es ist vollbracht« von dem uns durch Madonnen u. dgl. bekannten H. Wilke. Nicht ganz frei von einer Merklichkeit der Absicht, erfreut es doch durch markig kräftige Züge, insonderheit durch eine energisch ausdrucksvolle Durchbildung der teils leidtragenden, teils allmählich zum Verständnis des Kreuzesopfers gelangenden Personen.

Sympathisch berührt auch einiges, das in der Mitte zwischen religiöser oder religionsgeschichtlicher und Historien- oder Genremalerei steht. So vor allem das an Umfang kleine, an gemütvoller Sinnigkeit große Bild »Gottvater zeigt Adam das Paradies« von Fr. Stassen (dessen »Kinderbach« dahinter doch wohl zurücksteht) Die altbewährte Geschicklichkeit und Geistigkeit des W. Firle kommt einem umfangreichen, eine Betstunde darstellenden Gemälde mit sorgsam durchgearbeiteten Gestalten zugute: »Herr bleibe bei uns, denn es will Abend werden«. Von A. Schlabitz erschien diesmal ein »Melanchthon mit seinen Freunden«, typisch durch solide Ausführung und wieder durch merkliche Absicht — Illustrationsweise von anno Einst. Als »richtiggehendes« aktuelles Repräsentationsbild — aber wenig repräsentabel — zeigt sich die »Weihe des Denkmals auf dem ... Kriegerfriedhof zu St. Quentin ...« von H. Wislicenus.

An typischen Aktualitätsporträts fehlt es gleichfalls nicht. Eher als sie fesseln wieder Leistungen von Berliner Stammgästen: von R. Schulte im Hofe (doch nur das »Kinderdoppelbildnis«), von Sabine Reicke (Porträt ihres Gatten), von Hela Peters (»Herrenbildnis«). Das Aquarellselbstporträt von R. Richter weist auf interessante Weise zur Sezessionskunst hinüber.

Stilleben und Innenstücke sind zahlreich und zum Teil beachtenswert gekommen, namentlich unter dem Zeichen der Biedermeierzeit. So besonders »Großvaters Zimmer« von H. Licht und noch andere Stilleben von E. Liebermann, von H. Looschen (gleichsam eine Christkindleinphantasie), von W. Blanke, von E Doepler d. J. (mit Muscheln in Guasch). Interieurs finden sich von C. Agthe (»Mein Atelier«), von dem alt-sinnigen R. Eichstaedt (»Biedermeierzimmer«), von H. Holtzbecher (»In Großmutters Stube«), von R. Peisker-Kreuschner (»Der Eckschrank«), von E. Pfannschmidt (aus dem Lüneburger Rathaus). Im Kircheninterieur zeichnen sich H. Mekelburger † (St. Marien, Danzig — eine auch umfangreiche Arbeitsleistung) und R. Koch-Zeuthen (Lübecker Dom) aus. Ein Übergang ins Stadtbild ist der eindrucksvolle »Alte Hof in Lübeck« von P. Hoeniger.

Läßt sich von Genrebildern heute überhaupt noch sprechen, so ist am bemerkenswertesten ihre Verbindung mit der Landschaft. Das in die Bergfelsen rufende Mädchen, das Fr. Müller-Münster unter dem Titel »Widerhall« gemalt hat, erinnert uns daran, daß dieser Künstler auf den »Großen« der letzten Jahre schon immer als einer der wenigen auffallen konnte, die wirklich eigenen Geistes- und Stimmungsausdruck zu geben verstehen — »Kompositionen« im besten Sinne des Wortes. Ungefähr das Gegenteil davon, auch abgesehen von gut sezessionistischer Weise, interessant für die Verehrer »kräftiger Pinselhiebe«, ist das »Frauenbad« von J. Antengruber.

Der jüngst verstorbene Boehle scheint Schule zu machen; das zeigt die Malerei »Am Brunnen« von W. Fahrenbruch. Wieder etwas wie ein Gegenteil zu dem darin erstrebten Markigen ist die jetzige Gabe von H. Seeger »Im Dünenwald«: lieblich wie stets, obschon diese freundlichen Landschaftsmädchen nachgerade gar zu gleichförmig erscheinen. Zum Typus von vielgelobten Ausstellungsbildern gehören die gut malerischen Bilder »Die Ouvertüre« sowie »An der Küste« von M. Schlichting und »Toter Fuchs« von R. Otto.

Zur Landschaft führt uns hinüber »Der Egger« von C. Kayser-Eichberg. Hier und etwa noch in Küstenbildern von K. Hassenkamp † haben wir es ebenso wieder mit starken, breiten oder sogar derben Formen zu tun wie mit feinweichen in dem Gemälde des vielgewandten C. Kappstein »Kühe an der Waldtränke«. Dem stehen wieder einige Künstler der feinscharfen Formen gegenüber. So vor allem H. Klohsz mit »Kleinstadtstraße« und »Der stille Garten«. Hierher gehören auch zwei Landschafter, die uns schon in den neulichen Jahrgängen durch solche Formensprachen

aufgefallen waren: W. ter Hell (mit Bildern von der Pegnitz, etwa in der Mitte zwischen dem Weichen und dem Scharfen stehend) und besonders scharf L. H. Jülich.

Im übrigen gibt es da wenig Landschaften, die nicht ins Volle der Stimmung gehen und speziell die einer Jahres- oder Tageszeit oder dergleichen herauszuarbeiten suchen. Den »Winter« — dem noch viel andere Bilder einschließlich des von H. Figge »Ein weiter Weg« huldigen — und eine »Stürmische Abfahrt« stellt der altbewährte H. Hartig dar; den Sommer Hanna Mehls in »Sommertag an der Elbe«; die Erntezeit Fr. Klein-Chevalier in »Ernte«; der Frühling geht etwas dürftig aus. Noch beliebter sind die Tagesstimmungen, zumal der Abend; so u. a. bei C. Bantzer (»Abendruhe«, vier Männer im Feld), bei B. Genzmer (»Abend im Spreewalddorf), bei H. Lessing (»Abend im Altmühltal«), bei P. Vorgang in Leistikowscher Art (»Abend am Grunewaldsee«) und besonders bei A. Scherres, der neben seinen abendlichen Thüringer Bergen auch eine als »Danzig« betitelte »Sommermondnacht mit früher Morgendämmerung« bringt. Auch die »Helle Mondnacht« von M. Gatz verdient Beachtung. Eine »Dämmerungsstimmung an der Unterelbe« malt K. Heffner. Ein hervorragendes Morgenbild ist von A. Obst die »Morgenstimmung an der Prerowmündung«. Mit anschaulicher Kraft wird R. Eschke den Lüften des Gebirges gerecht in seinen Bildern »Talnebel im Harz« und »Ziegenherde am Abhang«. Die früher vielbeliebten Ausstellungsgewitter scheinen sich allmählich zu verziehen; doch noch erfreut eine Gewitterlandschaft aus dem Taunus von C. Albrecht (und wohl mehr sein »Großes Stilleben«).

Um noch einigen Altmeistern gerecht zu werden, heben wir von dem Meister des Küstenbildes H. Herrmann »An der Scheldemündung« — mit altholländischer Erinnerung — hervor und schließen daran noch eine respektvolle Aufzählung an: »Der Wartturm von Lehnin«, ein eindringliches Stimmungsstück des E. Bracht; »Hamburger Hafen« von Fr. Kallmorgen; ein auch koloristisch geschmackvoller »Hohlweg« und ein »Parkbild« von C. Langhammer; die gleichsam wasserduftenden Gemalde »Schwere Arbeit« und »Felsige Bucht« von F. Possart; endlich die Schöpfungen einer kräftigen Einfachheit »Atlantischer Ozean« und »Fregatte« von K. Leipold. Neben einem — leicht überschätzbaren — »Hochwald« von R. Schramm-Zittau fallen von Minderbekannten noch auf: E. Kolbe mit einem »Soldatenfriedhof im Westen«, K. Oenike mit bemerkenswerten Farbenübergängen seines »Wiesenhanges im Riesengebirge«, A. Weczerzick mit »Am Waldessaum«, Karl Wendel mit zwei frischen Freinaturen und G. Wiethüchter, der eine »Heimkehrende Kuhherde« mit einem Rot-Grün als Farbenthema malt. Temperatechnik verwendet E. Kips: »Kühler Grund«.

Im Graphischen finden sich immerhin noch Spuren eines über »akademische« Traditionen hinausstrebenden Könnens. Voranstehen darf eine Zeichnung »Kameraden« (Verwundete) von P. Ehrenwerth. Der vielleicht größte gegenwärtige Zeichnungsvirtuose, R. Müller, bringt nur ein Temperapastell »Hühner«. Weniger vielseitig als jener, allmählich sogar allzu wiederholend, aber dennoch ein meisterhafter Zeichner ist J. Teichmann, diesmal mit einer »Trauernden« und mit einer original-lithographischen »Kinder-Serie« vertreten. Vom Holzschnitt, zumal dem farbigen, könnten wir manches Erfreuliche berichten; doch sei es an dem zartfarbigen »Morgen« von C. A. Brendel genug.

Vor kurzem wurden wir durch den achtziger Geburtstag des W. Unger an dessen schöpferisches Verdienst um die reproduzierende Radierung — an Stelle des weniger malerischen Kupferstiches — erinnert. Sie blüht auch in diesen Kreisen; diesmal kam nur von dem darin eifrigen Fr. A. Börner eine Radierung nach einem Friedrichsbild von Menzel. Unter den Originalradierungen fällt ein Kriegsporträt von E. Schäffer günstig auf. Eine »Begegnung« radiert K. Hänsel. An Themen gewaltsamen Charakters sind Dunkel- und Düsterformen der Radierung gut angepaßt von Fr. Maron in einem »Frauenraub« und besonders von M. Fingesten in einem Triptychon »Erde«.

Die Plastiker haben sich nicht sehr angestrengt. Sogar von einem Meister wie E. Herter macht seine Zweifigurenpruppe »Fürs Vaterland« (1916) bei allem mächtigen Schwung doch einen etwas künstlich pathetischen Eindruck. Weniger gilt dies von einer Szene »Gerettet« des N. Friedrich und so gar nicht von den wirklich sinnigen »Friedensklängen«, einer Holzstatuette des O. Placzek. Ansprechend ist auch »Unsere Kuh« von E. Schmidt-Kestner. Lebhaft bewegt sind die Tiere an dem »Zierbrunnen« von R. Kübart. Das einzige religiöse Werk ist hier von M. Wiese »Christus auferstanden«, sorgfältig durchgearbeitet, nicht traditionsbrüchig. Bildnisse kamen u. a. von R. Felderhoff (ein würdig und zugleich charakteristisch gehaltener Albert Niemann), von B. Stölzer und — ein Kinderbüstchen — von Bruno Wendel. Am eigenartigsten aber sind wohl die — sagen wir: Sinnporträt »Ursus« und der »Der Wille« von A. Lesnick. Eine Keramik »Familie« ist von H. Christlieb; sie stellt in kräftig vereinfachten Flächenformen drei Affen dar.

In einen künftigen Höhengang weisen am ehesten Tafelwerke. So die interessante Zusammenarbeitung alter und neuer Motive in einer Gedenktafel von C. Starck: »Viktoria am Grabe eines gefallenen Helden«. Sodann die Plakettenkunst. Es kamen Medaillen und Plaketten (in Silber, Bronze und Eisen) von Paula v. d. Hude, meist Porträts enthaltend (gut, wenn auch nicht sehr eigenkräftig), sowie Bildnisplaketten »Susing« des M. Schausz und besonders »Prof. Adolf von Hildebrand« (Bronze) des W. Lobach. Am beachtenswertesten aber ist hier C. Reschke mit Eisengüssen: Medaillen (»Arbeiter« und »Kriegsmedaillen«); jene rechteckig, diese rund. Wie wirkungsvoll versteht der Künstler das »Hineinkomponieren«; wie lebendig setzen sich die Formen der Darstellung in dem doch lediglich einlinigen Rande fort! Sowohl die jetzige Gedenkzeit wie auch der stetige Erinnerungsbedarf der christlichen Kunst weist gebieterisch auf den Wert einer reichlicheren Pflege der Plakettenkunst hin.

2. SECESSION-HERBST 1917

Die ältere, Corinthsche Secessionsgruppe brachte im letzten Quartal 1917 ihre 31. Ausstellung. Ihre kleinen Räume zwingen selbst eine geringe Zahl von Werken zur Aufeinanderhäufung, aber auch zur Auseinanderreißung von Verwandtem. Das verstärkt noch den Eindruck oder Anschein, daß all dies nur ein Vorspiel sei, obwohl die bei diesen Secessionisten noch vorspielhaftigere Graphik diesmal fehlt. Malererei und Bildhauerei herrschen allein. Einige Werke sollen noch später nachkommen.

In der Plastik scheinen die fast karikaturhaft überspannten Formen von Lehmbruck Schule zu machen. Dies sogar bei einem Eignen wie Fr. Metzner, besonders in einem Torso »Empfängnis«, während eine Bildnisbüste von ihm wieder mehr in zusammengehaltenen Formen spricht. Eine Mädchenbüste von Ulli erinnert gleichfalls an den erstgenannten. Das Bemerkenswerteste ist wohl, daß der Maler P. Scheurich diesmal als Bildhauer kommt, und zwar hauptsächlich mit zwei kleinen Figurengruppen voll von gesteigerter Rokokozier: »Mohr und Mädchen« sowie »Apollo und Daphne«, wobei der Apollo allerdings mehr an Moderne als an Antike gemahnt. Auch Bildnisbüsten fallen günstig auf, insbe-

sondere die der Ricarda Huch von P. Peterich und die des Carl Hauptmann von E. Moeller. Der alte Fehler, daß Plastiken zu tief aufgestellt werden, beeinträchtigt die Wirkung einer »Penthesilea« von J. Lampel, die auch an ihrem verbesserten Platze noch benachteiligt ist.

Die secessionistischen Anläufe zu religiösen Darstellungen oder vielmehr zu ihrer Benützung im Dienste von figuralen, luministischen, koloristischen Spitzfindigkeiten sind diesmal kaum fortgesetzt. In diesem Typus hält sich anscheinend eine »Taufe« (Christi durch Johannes) von K. Caspar, die zwar im Katalog auch abgebildet steht, jedoch nicht eingesendet worden ist, sowie eine leidliche Figurenspiel- und Gelbrot-Scene »Verspottung Christi« von Fr. Schaeffler. Der Letztere wird in einem »Paulus von Corinth« so unverständlich, daß man nicht viel mehr als irgend etwas Forciertes herausbekommt. Auch eine geradezu finstere Stimmung eignet diesen und sonstigen biblischen Darstellungen, als müßte ihrer Welt alles Lebensfrische oder gar Glorienreiche fehlen.

Retrospektives kam diesmal nur durch ein Herrenporträt von W. Leibl. Seine skizzige Vereinfachung steht allerdings doch etwa einem Renaissancemeister noch näher als modernen Abkürzungen und Einseitigkeiten.

Über solche hinaus führt uns eine Gruppe von Gemälden des E. Bischoff-Culm, der nun auch in flandrischer Erde ruht; und über seine eigenen bisherigen Leistungen reichen diese seine letzten hinaus. Abgesehen von ein paar Kriegsbildern, die von Nahestehenden als ein besonderer Fortschritt gelobt werden, erfreut besonders die ostpreußische, heimatinnige Schlichtheit im Verein mit einer Farbenfrische, deren Heiterkeit und Frohstimmung vornehmlich in dem Bildnis eines durch blühende Landschaft schreitenden Dichters zu Herzen geht. Im übrigen stehen auch bei ihm Farbenstimmungen voran: die graue eines »Auswanderers«, die lilagraue vom »Oitzopaß«, die gelbrote eines belgischen »Fischmarktes«; dazu das gelbgrüne und gelbgraue Hügelgelände einer »Heimkehr von der Arbeit« und die besonders eindrucksvolle Stimmung eines »Verlassenen Dorfes«.

Altbekannte nehmen wieder Hauptstellen ein. Voran L. Corinth mit einem »Kain«, bei dem sich zwar von einer »schmutzigen« Malweise sprechen läßt, der aber jedenfalls einen kräftigen Schwung nicht nur in dem um den Totschläger flatternden Raben entfaltet; und ein schreibender »Berlichingen« ist gerade das, was jener Künstler auch über derbe Außenformen hinaus zu leisten vermag. — E. Oppler interessiert diesmal am ehesten durch zwei Interieurs: eine »Fensternische« und eine (Munkáczer) Synagoge. — H. Krayn führt eine Reihe seiner Arbeiterbilder zu dem Wandgemälde eines Schmiedewerkes fort, das für einen Fabrikraum bestimmt ist. — Daß der gewiß sehr tüchtige K. Hagemeister im jungen Eifer von manchen überschätzt wird, können hier ein paar derb-pastose Meeresbilder noch eher als frühere Ausstellungsstücke zeigen. — Vom Forte zum Piano leiten abermals sinnige Taunuslandschaften des Ph. Frank.

Nun aber das, was dem Durchwanderer der Ausstellung am meisten auffallen und am ehesten eine Zukunftshoffnung geben kann: die Künste des Abstufens in der Farbengebung und ihre spezielle Betätigung in der Wiedergabe von Blattwerk u. dgl. Sein Grün zieht sich durch die ganze Ausstellung hindurch. Als es dereinst die junge Secession gegenüber dem »akademischen« Braun kennzeichnete, besaß es unseres Erinnerns mehr eine frisch-bläuliche Abstufung; jetzt waltet darin Gelbliches vor. Und diese Färbung zeigt fast immer Schattierungen, Schwellungen u. dgl.

Im Dienste von Kompositionsphantasien steht die besagte Weise am eigenartigsten bei Br. Krauskopf. Mehr als eine interessante Episode in der Kunstgeschichte werden aber hoffentlich gerade diese phantastischen Kombinationen von Blättern und blattähnlichen Tüchern, von Töpfen, Figuren usw. nicht bedeuten, mögen sie nun eine »Beweinung« oder »Der sterbende Vater« sein. Wie sich in einem Stilleben desselben Künstlers das Blattgrün schattiert, so schattieren sich Orange-Farben in einem Frauenakt von J. Hüther; und wie in einem »Park« des Erstgenannten die Blätterfarbe sich schwellt, so breiten sich in einem »Stilleben« von W. Kohlhoff solche Schwellfarben wieder über Blättern und Tüchern aus und werden in einem Gemälde »Häuser« desselben zur flächigen Erscheinung wackeliger Lichter.

Vom Gelblichen geht es weiter zum Rot, beispielsweise durch die Rotgelbstimmung der »Gladiolen« von J. Oppenheimer zur Rotstimmung des »Angriffs« von A. Propp. Eine gar laute Zusammenstellung von Rot Grün Blau bringt H. Gerson in einem »Park«, eine Farbenphantasie mit vorherrschendem Rot »Haus aus Soest« Chr. Rohlfs, eine Nachtlichtstimmung »Soldatenquartier« und eine Regenstimmung »Kohlenhaufen« A. Schinnerer. Zurück zu einem naturkräftigen, nicht in Flächen zerstreuten, vielmehr kompakten und satten Braun führt ein Frauenakt von A. Schlawinski.

An feiner Kleinmalerei fehlt es gleichfalls nicht. So besonders bei den Altbewährten: C. Strathmann, speziell in einem »Buchenwald«, und bei M. A. Stremel in »Astern und Bücher«. Diesem ähnlich, wenn auch nicht ebenso vornehm fein, malt Fr. Westendorp ein Pariser Stadtbild und einen Nordseestrand. Zu einer Zierlichkeit in gutem Sinn wird solche Feinmalerei in einem »Eislauf« von H. Dahmen — wenngleich nicht heranreichend an ein ähnliches Bild von Oppler.

Auf eigentümliche Weise werden schwärzlich-grüne Flächenstücke in einander geschoben in einer »Balkanlandschaft« von Fr. Heckendorf. Neben der Rotbraunstimmung einer ebenso geformten »Landschaft am Marmarameer« und den etwas forcierten Figuren und Gesichtern in »Gestrandet« zeigt derselbe zwei gut einfach geformte Porträts mit skizziertem Landschaftshintergrund, deren eines eine türkische Mutter mit Kind darstellt.

Bildnisse sind auch sonst zahlreich. Am eigenartigsten hat wohl Br. Krauskopf in seinem Frauenporträt mit scharf ernstem Ausdruck eine altmeisterlich schwarzbraune Licht- und Dunkelwirkung entfaltet. Frisch und freudig hell malt H. E. Linde-Walther eine »Mutter mit Tochter«, in ähnlich frischer Weise R. F. K. Scholtz eine »Dame im Reitkleid«, und einfach flott E. Spiro einen »Flirt«, der aber doch schon etwas an Journalillustration gemahnt. Ein bläßliches Dunkelbräunlich läßt Knabenporträts u. a. von O. Ph. W. Stein nicht leicht gegen schärfere Farbengebungen aufkommen. Mit Anteil verweilt man etwa noch vor »Künstlerin mit Töchterchen« der Charl. Berend, vor einem Generalsbildnis des L. v. König, vor dem konzentrierten Gesichtsausdruck eines »Lesenden« von J. Oppenheimer, vor einem Selbstbildnis des H. Reifferscheid und wohl besonders vor einer zwar skizzigen, aber doch auch sinnvertieften »Schwester« des K. Tillgner — anderer leidlicher und unleidlicher Bildniswerke nicht zu gedenken.

Landschaftliches kam außer frühergenanntem wenig. Am ehesten sind noch Münchener Stadt- und Gartenbilder von A. Purtscher zu nennen — einem der nicht wenigen Münchener, die hier mitgehen. Auch »Flaches Land« von Else Mögelin verdient noch Nennung ob eines Lebens der Öde.

Anscheinend also flaut das übermäßige Interesse für Landschaftsbilder allmählich ab, wandelt sich zu einem für Figurenwerk, speziell sogar zu einem Vordrängen von gruppigen, zappeligen, verdrehten oder sonstwie

mehr oder minder unnatürlichen, vorlauten Leibern oder Figürchen. J. Pascin ist darin auch schon vor seinem jetzigen »Frauenbad« bekannt; C. Schwalbach geht mit »Sebastian« und »Klagende Frauen« ähnliche, doch ernstere Wege. Das Überspannen bis zur Unverständlichkeit stellt uns vor eine Art Vexirbild in dem »Drachentöter« von E. Klossowski.

Das wohl Bedeutendste, das uns in den letzten Jahren die Secessionswelt gebracht hat: die Kunst von W. Jaeckel, wuchtige Gestalten mit weitlinigen Landschaften zu einem monumentalen Gesamteindruck zu vereinigen, läßt diesmal noch ein Stück von sich in dem Weitblick einiger Landschaftsbilder erkennen; wie da ein kalkiger Boden hier einen kleinen See umschließt oder dort zu einem freundlichen kleinen Hintergrundstück blicken läßt, das ist jedenfalls ein eigenkünstlerisches Schauen. Umfassender aber kehrt jenes »Monumentale« von Jaeckel in einem Herrenbildnis von E. Waske wieder, dessen Figur eine Grün- und Orangelandschaft kräftig überschneidet. Derselbe Waske, anscheinend ein besonderer Liebling der Secessionsfreunde, uns durch seine natürliche Innigkeit und Erhabenheit in gutem Gedächtnis, breitet eine Blau- und Grün-Stimmung mit einem Gelb und Rot von Sonnenstrahlen in einer »Elblandschaft« u. a. sowie eine anziehende Orange- und Rot-Stimmung in einem »Am Strande« bezeichneten weiblichen Porträt aus. Man vergleiche abermal jenes Elbebild, insonderheit sein Gezwungenes in Farbe und Form mit der Feinkunst des benachbarten Stillebens von Stremel, und man wird uns wohl verstehen, wenn wir in Derartigem eher als in Anderem Zukunftshoffnungen sehen.

3. ISONZO-AUSSTELLUNG

Allzu viele solche Kriegsbilder-Ausstellungen wie meist bisher dürfen doch wohl nicht mehr stattfinden; die Gefahren für unsere Kunst, vorerst für die Geschmacks- und Urteilshöhe der Empfänger, sind zu groß. Helfen muß man sich dadurch, daß man derlei für nicht mehr nimmt, als es eben ist. Das gilt besonders von der Ausstellung, welche das K. und K. österreichisch-ungarische Kriegspressequartier mit Werken seiner »Kriegsmaler« und »Kriegsbildhauer« in der Berliner Königl. Akademie der Künste Dezember und Januar 1917/18 veranstaltet hat.

Sie will Berichterstattung sein, mit dem Nachdruck auf Tatsächlichem und Urkundlichem, kurz auf dem Objekt. Subjektives kommt hauptsächlich dadurch hinein, daß man sich in einem persönlichen Feldfrontkreis heimisch fühlt. Nicht die österreichisch-ungarische Kunst soll hier vertreten sein, sondern das große Isonzoerlebnis mit seiner landschaftlichen Eigenheit. Allerdings kommt von dieser kein überzeugend einheitlicher Eindruck zustande. Von der psychologischen Vertiefung gar, die uns früher Dettmann u. A. gegeben haben, findet sich hier wenig; selbst die aufreibende Tragik der Abwehrkämpfe tritt hinter eine verhältnismäßig gemütliche Ruhe zurück. Dagegen zeigt sich die gut handwerkliche saubere Qualitätsarbeit einer tüchtigen Zeichnung und Erzählung.

Unser Versuch, daraus doch noch das zu »retten«, was sich künstlerisch retten läßt, gelingt am ehesten bei der Plastik. Ein fast überraschend naturgeborener Realismus lebt in der mannigfachen Kleinplastik (Bronze) von Frdr. Gornik. Namentlich Gesichtsausdruck und Körperhaltung von Wachposten geben diesen Augenblicksprägungen etwas trotz geringen Formates monumental Denkwürdiges: so »Wache an der Adria«, »Verregneter Sappeurposten«, »Verlassenes Wassertragtier«, »Sanitätshund Asta mit seinem Führer« u. dgl. m. Daneben mag die großflächige Darstellung eines mantelumhüllten »Landsturmmannes auf Wache« von A. Schloß genannt sein; sodann ein »Verwundetentransport« von Frz. Franges, eine »Schleichpatrouille« u. a. von C. M. Schwerdtner und zwei Porträtbüsten von K. S. Strobl.

In der Malerei fällt das Bildnis nur quantitativ auf, und etwa noch durch den diesen Heerführern usw. eigenen Ernst, der wohl mehr dem Interesse der Künstler an nüchterner, meist harter Objektivität als den Persönlichkeiten selbst entspringt. Am lebendigsten erscheinen die Porträts des A. Janesch; und auch seine sonstigen Bilder geben anschauliche Charakteristiken: ein »Feindlicher Flieger in Triest«, ein schlichter »Bosnischer Tragtierführer«, mehrere Höhenstellungen u. dgl. Daneben können noch H. R. V. Bouvard, J. Jost und — aquarellierend — R. Konopa für ihre Bildnisse auf kunstfreundliches Interesse rechnen.

Im übrigen setzt hier die Malerei, zumal die landschaftliche, ihren Ehrgeiz nicht gerade in die Farbigkeit. Etwas Grau-Mattes liegt über den meisten dieser Bilder, beispielsweise über der »Feldhaubitzenmunitionskolonne in Biwak« von N. Schattenstein, der auch leidliche Porträts bringt. Eine interessante Farbigkeit zeigt am ehesten L. F. Graf in seinem »Kavernengeschütz« und in der flockig lockeren Malweise von Landschaften wie »Pferde im Walde bei Zagreic« u. a. Ein auf Fernwirkung berechnetes Grün waltet bei Rippl-Ronai, eine gute Ineinanderarbeitung von Blau und Grün bei J. Vavpotic. Ins Großkleck-sige versteigt sich am ehesten Fr. Frank mit seinen »Kavernenbohrern«, einem auch von A. Horowitz — in Tempera — behandelten Gegenstand. Die altbewährte alpine Künstlerschaft von J. Engelhardt sieht sich in dieser Umgebung gar fein an, mit einem Aquarell »Schloßhof in Duino«.

Immer wieder überwiegt das eigentlich Zeichnerische. So besonders bei F. Pamberger, der mit seinen Aquarell- und Temperabildern sowie seinen Zeichnungen engeren Sinnes beinahe einen ganzen Saal einnimmt. Seine Hauptarbeit gilt der Stadt Görz, ihren Zerstörungen, ihrer stillen Wehmut; »Ursulinerinnenkloster« und Kirche »Piazzutta« sind besonders eindringlich wiedergegeben. In Breitformaten entfaltet er Ansichten von Schlachtfeldern. Seine Formensprache bevorzugt Kleinelemente, wie sie auf eine allerdings individuellere Weise wieder O. Laske verwendet (»Militärarbeiten im Walde«). Gleichfalls zeichnerisch ragt A. Pock mit seinem Gemälde »Kommandant einer alpinen Rettungsstation« und seinen gezeichneten Offiziersporträts hervor.

Mannigfache Landschaftscharakteristiken zeigt K. Fahringer, vornehmlich durch sein Guaschebild vom Einschlag einer italienischen Granate; dazu seine »Marineschnellfeuergeschütze am Krn« u. a. Als nett erscheinen Aquarelle von K. Kostial wie z. B. »Kirche in Dornberg«. Ein ganz eigenes Stoffgebiet hat mit eigenem Geschick J. v. Diveky erschlossen, indem er Arbeiten aus der Artilleriewerkstätte Laibach in markanten Zeichnungen darstellt. Die »ideale Komposition« ist durch ein lithographisches »Gedenkblatt« von D. Pauluzzi vertreten (das für wohltätige Zwecke in Auflagen mit verschiedenem Text ausgegeben wird); eine kleine Schilderung desselben Künstlers »Zur Front« interessiert durch ihre Flächenformen.

Graphik weiteren Sinnes sind vor allem die vielen Bleistiftzeichnungen. Pastell ist »Kobdil« von E. Puthinger. Getönt ist die landschaftliche Heimarbeit »Monte Sabotino Drahtseilbahn« von F. Gold; das allgemeinere zeichnerische Geschick lebt auch in seinem »Volltreffer in Salcano« u. a. Von Bildnissen seien die des V. Hammer hier als ganz besondere Beispiele einer sachlichen Einfachheit und harten Nüchternheit nachgetragen. Prägungsvoller erscheint das Hötzendorfporträt des M. Vadasz. Eine flotte Vereinfachung handhabt Frz. Windhager mit seiner »Carrette« und

seinen »Typen«. Adria-Schlachtschiffe zeichnet A. v. Kubinyi. Ins Großstrichige, mit einer kräftigen Überschneidung, geht G. Maróti in seinem »Kriegsmaler«.

Graphische Blätter engeren Sinnes sind neben jener Gedenkblatt-Lithographie nur spärlich gekommen. Außer einer »Granate von Tolmein« des erwähnten Laske wurde die Radierung benützt zu Darstellungen »Unsere neue Gefechtslinie Monte St. Gabriele« von E. L. Baranski und »Aus dem zerschossenen Schloß Dunio« von C. R. Wagner, ohne daß da ein Gegensatz gegen andere Zeichnungsarten bemerkenswert wäre. —

Es ist immerhin mehr als eine komische Maus, was da dem Kreißen der Berge entspringt. Und der alte Satz, daß die Zeiten sich und wir uns mit ihnen ändern, gilt im allgemeinen auch hier. Fragt sich nur, ob dem Toben der Natur- und Geisteselemente künstlerisch Neues entkeimt. Vielleicht dies, daß wir wieder »sehen« lernen? Aber längst besitzt und vertritt und prägt jeder Künstler sein Sehen. Doch anders sieht, wer seinem Eigenauge, anders, wer dem Gegenstande treuer sein will. Wenn eine solche Gegenstandstreue der Kriegsgewinn für die Kunst sein wird, so bewährt sich dann auch an ihr der tiefernste Scherz, den ein neuestes Kriegsbuch als Motto trägt: »Parturiunt montes . . . . . et nos mutamur in illis«.

HYAZINTH HOLLAND †

Nach langem Todeskampf, den das gesunde Herz ausfechten mußte, starb für seine Freunde nicht unerwartet am Sonntag, den 6. Januar, am Morgen um 10 Uhr, Hyazinth Holland. Als im letzten Augustheft dieser Zeitschrift (S. 316 ff.) zu seinem 90. Geburtstag der ihm wesensverwandte, jetzt auch heimgegangene Max Fürst Leben und Schaffen Hollands zeichnete, mußte dieser sich schon auf das Krankenlager legen, das er bei fortgeschrittener Arterienverkalkung nicht mehr verlassen sollte.

Was uns Holland war, wies Fürst nach. Schwer fällt es aber nicht, dem damals vorzüglich Gesagten noch einiges beizufügen, denn das Leben Hollands war reich, ausgefüllt von emsiger Arbeit und Fleiß. Fast 71 Jahre, seit der Absolvierung des Gymnasiums 1847 bis in die letzten Sterbewochen hinein, arbeitete der Gelehrte. Die Exaktheit, Gründlichkeit und Gediegenheit seiner Forschung, die in der »Christlichen Kunst« mehrfach niedergelegt ist, sind berühmt, die Produkte wahre Schulbeispiele, wie der Kunstgelehrte arbeiten soll. Die alte, mit Berthold Riehl in München ausgestorbene Schule, die sich nicht mit Ästhetizismus begnügte, sondern aufgebaut war auf einer gründlichen Kenntnis der Geschichte, verliert mit Holland einen der typischsten Vertreter. Holland, der in Würzburg ein ehrenvolles Diplom als Dr. phil. erworben hatte, ging von der Germanistik, der deutschen Mythologie und Altertumskunde aus, wozu ihn Gelehrte wie E. von Lasaulx, Fr. Streber, A. Schmeller und vor allem sein schon am 29. Juni 1855 verstorbener Freund Dr. J. W. Wolf anregten. Sein Name ward bald so bekannt, daß ihm König Maximilian II. die Ausarbeitung einer »Geschichte der altdeutschen Dichtkunst in Bayern« übertrug. Der Plan nahm den jungen Gelehrten lange Jahre in Anspruch. Die auf ihn gebauten Hoffnungen vereitelte der Tod des Mäzen. Noch einmal wandte sich ein kunstsinniger Herrscher, König Ludwig II., um Rat an ihn und betraute ihn mit wissenschaftlichen Elaboraten und der Anfertigung eines umfangreichen Projekts, alle Gemächer des Schlosses Schwanstein mit malerischem und plastischem Schmuck auszuzieren und die dazu benötigten Künstler in Vorschlag zu bringen. Die erfreuliche und nicht leicht zu bewältigende Aufgabe löste Holland mit vielem Takt und zur vollen Befriedigung des in seinen immer neuen Plänen eilig drängenden königlichen Bauherrn. Der großzügige Plan, einen langen Gang mit Bildern aus der Gudrun durch Th. Pixis, den Frauenpalast mit Kompositionen aus dem Leben der heiligen Landgräfin Elisabeth von Thüringen durch Ed. von Steinle, das Ritterhaus durch Szenen aus dem Epos St. Jörg der Reinbot von Turne durch Aug. Spieß und ein Gemach mit Nibelungenlandschaften im Stile von Fr. Preller durch Adalbert Waagen schmücken zu lassen, kam nicht zustande.

Der persönliche Umgang mit Malern, den seine Künstlermonographien, wie die in den von der Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst herausgegebenen Heften, die »Kunst dem Volke«, über Horschelt, Richter, Schwind, Spitzweg, die Adams, zu besonderem dokumentarischem Wert stempeln, namentlich aber mit dem Grafen Pocci, brachte ihn früh zur Kunstschriftstellerei. Wenig bekannt ist im übrigen, daß Franz von Pocci 1855 Hollands »Minnelieder« mit Randzeichnungen versah und im nämlichen und folgenden Jahr mit ihm unter dem Pseudonym »Reding von Biberegg« die zwei Bändchen »Altes und Neues« herausgab. Die bildende Kunst fand schon im ersten selbständigen Werk, der »Geschichte der deutschen Literatur« besondere Berücksichtigung. Der erste 1853 erschienene Band fand leider keine Nachfolger.

Trotz größter wissenschaftlicher und schriftstellerischer Tätigkeit, die Max Fürst schilderte, wußte Holland zur Lehrtätigkeit Zeit zu finden. Ihm, als dem Neffen des berühmten Pädagogen und Organisators der höheren Unterrichtsanstalten zu Neresheim, Salzburg, Neuburg und des Kgl. Erziehungsinstituts Albertinum in München, eignete das pädagogische Talent, das auch aus seinen in den »Jugendblättern« enthaltenen Erzählungen für die Jugend spricht. In den Jahren 1854 und 55 leitete er die Ausbildung der Söhne des Grafen Arco-Valley, von 62 bis 65 den wissenschaftlichen Unterricht der Prinzessin Therese, die ihn auch an ihre Nichten, die Prinzessinen Adelgunde, Maria und Mathilde empfahl. Die Übernahme der Lehrtätigkeit ermöglichte dem 38 jährigen 1865 die langersehnte Ehe mit dem hochgebildeten Frl. Maria von Schmid-Kochheim. Eine ehrenvolle Tätigkeit entfaltete Holland auch am Hofe des Herzogs Dr. Karl Theodor und der Prinzessin Gisela von Bayern. Der Dank, den ihm seine ehemaligen Zöglinge bewahren, kam an diesen Tagen seiner Jubiläen und während seiner Krankheit zum sinnfälligen Ausdruck. Die Teilnahme galt nicht allein dem Lehrer, sie wurde auch gezollt dem prächtigen Charakter, der edel und gut, ehrlich und ohne Falsch war. Seine wissenschaftliche Tätigkeit fand Anerkennung durch die Ernennung zum Ehrenmitglied der Kgl. Akademie zu Antwerpen und des Historischen Vereins von Oberbayern. Eine besondere Freude bereitete ihm auch die Verleihung der Ehrenbürgerurkunde der Heimatstadt des Parzivaldichters Wolfram von Eschenbach.

Holland starb in seinem Heime in der Arcostraße, das er mit seiner Gattin vor 53 Jahren erstmals betreten hatte und das er wegen der umgebenden Erinnerungen nicht verlassen wollte, bis ihn der Tod hinausrief. Es war ein stilles Gelehrtenheim, angefüllt mit Kästen, Kisten und Schachteln, die sein wertvolles Archiv bargen, dessen Kostbarkeiten uns durch den Willen ihres Besitzers in der Hof- und Staatsbibliothek erhalten bleiben. Es bedurfte dieses Vermächtnisses nicht, um den Namen Holland für dauernd wach zu halten. W. Zils-München

WILHELM TRÜBNER †

Mit ihm scheidet eine unsrer stärksten Künstlerpersönlichkeiten aus dem Zeitlichen. Am Christtag haben sie ihn zur ewigen Ruhe gebettet. Trotz seiner siebenundsechzig Jahre ist ihm der Pinsel auf der Höhe seines Schaffens aus der Hand gefallen. Sein Weg ging immer aufwärts und die weiterfördernde Erfüllung seiner Kunst

schien nicht unterbrochen werden zu können: darum schlägt der Tod auch diese gewaltige Bresche in den engsten Kreis deutscher Meister. Wer die ungewöhnliche Sicherheit und Schlagkraft des meisterlichen Striches verstehen will, mag die staunenswerte Vollkommenheit der Jugendwerke sehen. »Ex ungue leonem.« Das ist ganz Trübner, der Trübner, der als Janus zwischen den vorangegangenen und gegenwärtigen, ja einem großen Teil der noch kommenden Kunst vermittelt. Er verbindet die alte Tradition und Technik mit der neuen Kunst zu einer glücklichen Synthese, er verarbeitet die im Kampf errungenen Probleme und stellt die Ergebnisse auf sichern Grund. In dem, was er uns war und ist, hinterläßt er der deutschen Kunst ein köstliches Erbe, die Schulung. Er ist so fest und mannhaft in seiner Kunst, daß sein scharf begrenzter Pinselstrich Zeichnung, Form und Farbe vereint und somit alles Experiment überwindet. Darin ist er universell und ein würdiger Verwalter des ihm von den größten deutschen Meistern des 19. Jahrhunderts Kanon, Feuerbach, Leibl und Thoma überkommenen Pfundes. Er ist ein klassischer Vertreter der reinen Malkunst, keiner seiner Zeitgenossen malte im eigentlichen Sinne besser als er. Sein Etappengebiet ist umfassend, und trotzdem war er beherrscht genug, auf Schritt und Tritt sich selbst zu suchen und zu finden: im Einfachen und darum Großen. Der Mensch in seiner Umgebung und die Landschaft. Beides Porträts von durchdringender Seelen- und Farbenglut; nicht aufdringlich, verhalten eher und deshalb bleibend. Er ist ein deutscher Klassiker in seiner künstlerischen Festigkeit und Rundung und er wird einer bleiben, weil er darin vom selben Schlag, Geist und Können ist wie die ganz großen Deutschen aus verschiedenen, wenn auch auseinanderliegenden Jahrhunderten.

Oscar Gehrig

EIN NEUES GEMÄLDE VON PHILIPP SCHUMACHER

Für die Herz-Jesu-Kirche zu Hörde (in Westfalen) hat Philipp Schumacher (München) ein Kriegserinnerungsgemälde geschaffen. Das Kirchengebäude ist ein moderner, im romanischen Stile gehaltener Bau von monumentaler Wirkung im Stadtbilde und edeln, großzügigen Verhältnissen in seinem Innern. In einer flachen, rundbogigen Nische über dem im südlichen Querschiffarme stehenden Seitenaltare wird das neue Gemälde seine Aufstellung finden. Die Beleuchtung dieses Platzes erfolgt durch farbige kleinere Fenster und durch die große Rosette des Giebelfeldes. In Abhängigkeit teils von diesen Bedingungen, teils von der Notwendigkeit, weithin sichtbare, volltönige Wirkung zu tun, bedurfte das Altarbild, für welches die gegebene Wandnische eine Höhe von 4½ m vorschrieb, kräftiger, einfacher Behandlung der Linien und Flächen, starker, leuchtender Farben. Inhaltlich war verlangt, daß das Gemälde das Heldentum der gefallenen Krieger feiere, dabei aber mit Rücksicht auf den Altar die Persönlichkeit des hl. Joseph, als des Schützers und Fürbitters der Sterbenden, ganz besonders zur Geltung bringe. — Die Komposition ist streng und feierlich, dabei doch voll Leben und Bewegung. In der Mittelachse des Bildes sieht man die allerh. Dreifaltigkeit; sie ist in der seit dem Mittelalter häufigen, formal großartig wirkenden, geistig vertieften Auffassung dargestellt, für welche die Bezeichnung »Gnadenstuhl« üblich ist: Gottvater, den Gekreuzigten mit beiden Händen haltend, davor die schwebende Taube des hl. Geistes. Zur rechten Seite dieser Gruppe knien auf Wolken die Kriegsschutzheiligen Mauritius und Georg, zur Linken die hl. Barbara, neben und hinter ihr St. Klara, die Schutzpatronin der Stadt Hörde. Rechts zu Füßen des gekreuzigten Heilandes ist der durch den Lilienstengel in seiner Rechten kenntlich gemachte S. Joseph ins Knie gesunken. Er blickt zu Jesus auf, der ihn gnadenreich anschaut, und deutet mit der Linken vor sich auf die Gestalten mehrerer sterbender Krieger hernieder, die er dem Heilande fürbittend empfiehlt. Von links schweben zwei Cherubim herab, um den Gefallenen goldene Kränze zu bringen. Den Himmel erfüllen Scharen von Engeln; auf Erden sieht man im Hintergrunde brennende Ortschaften; scharf zeichnet sich vor den Flammen der Umriß einer zerstörten Kirche ab. Unterhalb dieses Hauptbildes zieht sich ein schmaler Horizontalstreifen hin, der auf blauem Grunde die in Goldbuchstaben geschriebenen Worte zeigt: Heiliger Joseph, Patron der Sterbenden, bitte für uns. Unterhalb dieses Streifens zeigt die Predella in der Mitte die Darstellung des Todes St. Josephs, daneben rechts und links, durch romanisierende blaue Pfeiler begrenzt, die von Engeln gehaltenen Wappen Preußens und der Stadt Hörde. — Ausdruck und Haltung der überirdischen wie der irdischen Gestalten sind bedeutsam und ergreifend; besonders sind die Köpfe des Heilandes und St. Josephs, sowie des einen sterbenden Soldaten voll Tiefe und sprechender Schönheit. Zu der Großartigkeit der Wirkung trägt wesentlich auch die Behandlung der Farbe bei. Sie entwickelt sich von unten nach oben, vom Feldgrau durch leuchtendes Grün (der Wolken) zu dunkelm Blau. Der brandrote Streifen des fernen Feuers durchquert diese Farben. Von ihnen stechen kräftig die übrigen ab: die Fleischfarbe des Gekreuzigten, die hellen Gewänder der Engel, der rote Mantel Gottvaters, der goldfarbene Mantel und das violette Kleid St. Josephs, die goldenen Nimben usw. Die Farbengebung der Predella ist (außer bei den Wappen) absichtlich zurückhaltend und sanft, um die Wirkung des Hauptbildes desto stärker hervortreten zu lassen. — Es ist anzuerkennen, daß die Stadt Hörde den Auftrag für ihr Kriegserinnerungsgemälde in die Hände eines christlichen Künstlers ersten Ranges gelegt hat. Möchte der ausgezeichnete Erfolg auch andere Gemeinden und Behörden zu solchen Entschlüssen anregen.

Doering

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Joseph Albrecht hat nun im Auftrage des Herrn Pfarrers und Dekans Max Buchmayr in Wittislingen bei Dillingen noch ein zweites Kriegsbild abgeliefert. Das erste, für eine Seitenwand in der Kirche, das wir in Heft 2 als Sonderbeilage abbildeten, zeigt Frauen, Mutter und Kinder der Krieger, wie sie bei der schmerzhaften Mutter Trost und Hilfe suchen, während im Hintergrunde vor der Ortschaft Wittislingen Frauen den Pflug handhaben und die Ernte einbringen. Das zweite Gemälde ist dreigeteilt. Den größeren Mittelteil nimmt die Darstellung der Seelenleiden und Todesangst Jesu am Ölberge ein. Die Seitenbilder veranschaulichen die Kämpfer im Feld inmitten der Schrecken des Krieges: links kämpfende Soldaten im Schützengraben, rechts die Pflege Verwundeter und Sterbender, im Mittelgrund das Toben der Schlacht und am schaurigen Horizont brennende Ortschaften.

Ihre Erlaucht die Gräfin Julie von Quadt-Isny auf Schloß Moos stiftete 200000 Mark zur Erbauung einer katholischen Kirche in Äschach. — Die hervorragend schöne protestantische Kirche daselbst wurde von Geheimrat von Thiersch erbaut, das gräfliche Schloß stammt von dem ebenfalls hervorragenden Architekten Professor Franz Zell.

Jakob Bradl, Direktor der Schnitzschule in Oberammergau, lieferte letzten Dezember 1917 in die Pfarr-

kirche zu Allmendingen 11 Heiligenfiguren (Brustbilder) in Relief für die Brüstung der Empore. Für diese Kirche malte er auch 2 Wandbilder: Die Anbetung der Hirten und die Auferstehung.

Professor Waldemar Kolmsperger (München) malte für die Kirche in Siegsdorf (Oberbayern) ein Seitenaltarbild mit der Darstellung des Herzens Jesu.

Joseph Kiener, Kgl. Gymnasialprofessor für Zeichnen in Eichstätt, starb am 7. Februar nach längerer Krankheit. Er war ein feinfühlender Zeichner und Radierer.

Bauamtsassessor Gottfried Frey in Schweinfurt erhielt 1917 die Kgl. Ludwigsmedaille in Silber für Kunst und Wissenschaft in Anerkennung seiner Tätigkeit als Bauleiter der II. oberfränkischen Heil- und Pflegeanstalt Kutzenberg.

Dresden. — Die Diözesan Gruppe Sachsen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst hielt am 29. Januar im Kathol. Gesellenhaus zu Dresden eine Versammlung ab, an der Ihre Königl. Hoheiten der Prinz und die Frau Prinzessin Johann Georg in Begleitung von Gräfin Montgelas und Hauptmaun v. d. Busch teilnahmen. Außerdem waren noch erschienen der hochwst. Herr Bischof Dr. Löbmann, Erlaucht Graf Schönburg, Mitglied der Ersten Kammer, Kammerherr Freiherr von Schönburg-Thammenhain und zahlreiche Damen und Herren. Den Vorsitz führte Hofkaplan Prälat Klein, der nach einer kurzen Begrüßung und einer Darlegung des Zweckes der Deutschen Gesellschaft für christlichen Kunst einen kurzen Vortrag hielt über die Stellung der Kirche zur Kunst, worin er nachwies, daß die Kirche stets eine Förderin der Kunst, ja gewissermaßen die Mutter der schönen Künste gewesen ist. Dann hielt Herr Architekt Robert B. Witte-Dresden den Hauptvortrag über »Wege zur christlichen Kunst«. Der Redner konnte seine Ausführungen auf ein umfangreiches Wissen und seine reichen Erfahrungen stützen und er wußte seinen Behauptungen auch den erforderlichen Beweis folgen zu lassen. Daher fehlte dem Vortrag nicht das große Interesse, das solchem Thema gebührt. Nach einem kurzen Schlußwort fand die Tagung ihr Ende. Möge sie ihren Zweck erfüllt haben. Wie wir hören, wird der Vortrag des Architekten Robert B. Witte, der sich vor allem auch mit praktischen Vorschlägen zur Hebung der christlichen Kunst befaßt, demnächst als Broschüre erscheinen.

Hermann Board †. — Am 21. Februar starb zu Düsseldorf der Sekretär der dortigen Kunstakademie und Konservator ihrer Kunstsammlungen, Professor Dr. Hermann Board. Der Tod Boards fällt mitten in die Reorganisationspläne der rheinischen Kunstschule, an deren teilweiser Verwirklichung er regen Anteil hatte. Direktor Fritz Röber hat mit Board eine seiner tatkräftigen Stützen bei den durch den Krieg aufgeschobenen Plänen verloren. Auch der christlichen Kunst stand Board nahe. So war die Ausstellung im Jahre 1909 sein Werk. Noch im November sprach er mit mir über die Abfassung einer Monographie, die Eduard von Gebbardts Schaffen, mit dem er sich schon des öfteren und gern befaßt hatte, schildern sollte. Diese Veröffentlichung wie jene über die Geschichte der Akademie in ihrem Jubiläumsjahr 1919 müssen jetzt von anderer Hand vollendet werden. Professor Board war am 13. Oktober 1867 zu Essen geboren und hatte sich nach eingehenden Kunst- und kunstwissenschaftlichen Studien an der Technischen Hochschule zu Charlottenburg sowie den Universitäten Bonn, Straßburg und Heidelberg der Architektur zugewandt. Neben seinem Amte widmete er sich erfolgreich der Kunstschriftstellerei. z.

Georg Kau (München) malte im verflossenen Winter ein Hochaltarblatt »Mariä Himmelfahrt« für die Pfarrkirche zu Deutsch-Kamitz in Oberschlesien. Das Gemälde bildet in seiner festlichen Farbigkeit einen wirksamen Anziehungspunkt in der vollständig renovierten Barockkirche. Bei der Komposition berücksichtigte der Künstler den Umstand, daß der untere Teil des Bildes stark vom Tabernakel überschnitten wird.

Professor Georg Papperitz (München), der hauptsächlich als Bildnismaler sich einen Namen machte, starb am 26. Februar. Er war am 3. August 1846 zu Dresden geboren. Eine Würdigung des Künstlers mit Abbildungen veröffentlichten wir im 2. Jahrgang, S. 266 ff.

Architekt Theodor Schnell (Ravensburg) erhielt vom König von Württemberg den Titel: Professor.

Kaiserbüste. — Im Auftrage der Stadt Düsseldorf hat der bekannte rheinische Bildhauer Professor Fritz Coubillier eine Kolossalbüste S. M. des Deutschen Kaisers geschaffen, die im großen Kaisersaale der Städtischen Tonhalle zu Düsseldorf Aufstellung finden soll. Der großen Zeit entsprechend, ist der Herrscher ernst und einfach aufgefaßt, ein Werk, welches sich würdig den großen Arbeiten des Künstlers zur Seite stellt. Professor Coubillier ist bekannt durch die reckenhaft geschaffene Ritterfigur des Grafen Wolf von Burg zu Schloß Burg, Wupper, seiner Tritonengruppe am Königsplatz zu Düsseldorf und den großen Industriebrunnen vor dem Kunstpalast zu Düsseldorf, der durch die meisterhaft modellierten Figuren besonders hervortritt.

BÜCHERSCHAU

Altfränkische Bilder 1918. Mit erläuterndem Text von Professor Dr. Th. Henner, Würzburg. Verlag der Königl. Universitätsdruckerei H. Stürtz A. G., Würzburg. Preis M. 1.50.

Die beliebten »Altfränkischen Bilder« können im nächsten Jahr auf das viertelhundertjährige Erscheinen zurückblicken. Der vorliegende 24. Jahrgang, textlich und illustrativ gediegen wie die Vorgänger, enthält namentlich einen über den engeren Heimatrahmen interessierenden Aufsatz über Theodor von Dalberg, der vor 100 Jahren am 22. August starb und durch seine Würde als letzter Dompropst des alten adeligen Domstiftes, in der er 1797 als Domizellar eingetreten war und durch eine Stiftung von 66000 fl. an die Universität zur Zeit seines Rectorats zu Würzburg enge Beziehungen aufweist. Die übrigen Bilder und Aufsätze gelten der Universitätsstadt am Main, u. a. auch dem ins 13. Jahrhundert reichenden Franziskaner-Minosten Kloster. z.

MITTEILUNG

Die bestehenden Vorschriften über den Papierbezug nötigen uns, bis auf weiteres den bisherigen Umfang der Zeitschrift einzuschränken. In vorliegender Lieferung sind die Hefte für März, April und Mai vereinigt. Im Juni erscheint die Doppelnummer für Juni und Juli. Im August gelangt die Doppelnummer für August und September zur Ausgabe. Im nächsten Jahrgang, ab Oktober, hoffen wir die Hefte wieder monatlich versenden zu können.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München

DIE·CHRISTLICHE·KUNST

FRITZ KUNZ

XIV. JAHRGANG
Juni-Juli 1918
HEFT 9 u. 10

INHALT:
Die Sammlung Dr. Paul Kaufmann. — Kirchliches Bestattungswesen und ältere Grabmalkunst. — Zur Bereicherung der Grabmalkunst. — Zeichnungen und Entwürfe von Richard Steidle. — „Neue Secession" München. — Bildhauer Stephan Zuech. — Ein neues Werk von Th. Baierl. — Wiener Kunstbrief. —

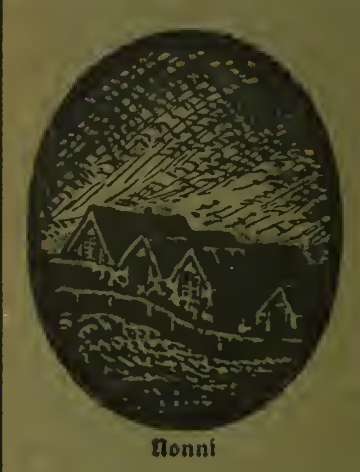
OKT. 1917 — SEPT. 1918
PREIS HALBJÄHRL. M. 7.20
EINZELHEFTE M. 1.50

Neue Werke von J. Albrecht, Th. Baierl und Hierl-Deronco. — Die Estensischen Sammlungen in Wien. — Die Münchener „Juryfreien". — Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1918. — Wiener Totenschau. — Vermischte Nachrichten. — Bücherschau. — 42 Abbildungen im Text. — Sonderbeilagen: Ittenbach, St. Johannes, Stephan Zuech, Pietà.

MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN KUNST·DER·KUNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS GESAMTE·KUNSTLEBEN·
IN·VERBINDUNG·MIT·D·DEUTSCHEN·GESELLSCHAFT FÜR·CHRISTLICHE·KUNST·HERAUSGEGEBEN·VON·D· GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KUNST GMBH MÜNCHEN

By

Jón Svensson



Nonni

Nonni

Erlebnisse eines jungen Isländers, von ihm selbst erzählt. Mit 12 Bildern. 5. u. 6. Aufl. Geb. M 5.—

Sonnentage

Nonni's Jugenderlebnisse auf Island. Mit 16 Bildern. 3. und 4. Auflage. Gebunden . . . . M 4.80



Sonnentage

„Das prächtige Jugendbuch des nordisländischen Schriftstellers Jón Svensson: ‚Nonni‘, erzielte verdientermaßen seit dem Jahre 1913 bereits die dritte Auflage. Der Verfasser schildert seine eigene Seefahrt aus der Heimat nach Dänemark und seine Aufnahme in Kopenhagen in so fesselnder Weise, daß jung und alt ihre Freude an dem urwüchsigen Buche haben können, das mit der Schilderung des klaren und sonnigen Kindergemüts tiefe Blicke in die unverdorbene, kraftvolle Lebensauffassung des isländischen Volkes verbindet.“
[Literar. Zentralblatt, Leipzig 1916, Beil. Nr. 23 über „Nonni“.]

„Das ist wirklich wieder ein Buch voll von ‚Frische, Einfalt und reiner, natürlicher Jugendlichkeit‘, eine von den seltenen Jugendschriften, an denen die Alten ebenso wie die Jungen ihre Freude haben.“ [Hermann Cardauns über „Sonnentage“.]

„Wer das reizende ‚Nonni‘-Buch gelesen, wird mit besonderer Freude auch zu dem neuen Werke des isländischen Schriftstellers greifen. Der frisch-fröhliche Ton und die stete Spannung, in welcher der Leser durch die Wiedergabe zahlreicher kleiner Abenteuer gehalten wird, fesseln sowohl Kinder wie Erwachsene.“ [Blätter für Volksbibliotheken und Lesehallen, Leipzig 1917, Nr. 16 über „Sonnentage“.]

Diese wenigen, aus Hunderten von ausgezeichneten Besprechungen herausgegriffen, zeigen, daß wir es mit literarischen Erscheinungen erster Art zu tun haben, die den Wunsch nahelegen, daß die Bücher noch weitere Verbreitung finden mögen.

Herdersche Verlagshandlung zu Freiburg i. Br. / Durch alle Buchhandlungen zu beziehen

---

Wilhelm Lindemanns Geschichte der deutschen Literatur.

Neunte und zehnte Auflage, herausgegeben und teilweise neu bearbeitet von Dr. Max Ettlinger, Professor an der Universität Münster i. W. Zwei Bände. Mit 152 Bildern auf 40 Tafeln. 8° (XXVIII u. 1376 S.) M 13.50; geb. in Leinw. M 17.—

Ein bemerkenswertes Urteil. Im Aprilheft der Preußischen Jahrbücher findet sich eine Besprechung des Werkes aus der Feder von Prof. L. Fränkel in Ludwigshafen. Die höchst anerkennenden Worte über das treffliche Buch an dieser Stelle zu lesen, ist sehr erfreulich. Die Schlußworte lauten folgendermaßen: „So begrüße ich denn, ohne hier irgendwie die Streitfrage der Berechtigung des durchgreifenden Standpunktes erörtern zu wollen, den durchschlagenden Erfolg des Lindemannschen höchst eindrucksvollen Handbuches in Max Ettlingers neuzeitlicher Erneuerung nachdrücklich mit dem Ausdruck freudiger Genugtuung, weil so der Anteil des überaus bedeutsamen katholischen Volksteils am breiten deutschen Schrifttum aus dem eigenen Lager heraus immer kräftiger erleichtert und vertieft wird.“

„Allen Respekt vor der Knappheit dieser zwei Bände. Und doch gibt es da keine dunkeln Winkel und kein unsicheres Zwielicht. Alles ist hell. Jeder Charakteristik einer Zeit oder Person ward genau und kräftig gegeben, was ihr gehört. Nur wer selbst ganz sicher ist, kann so sicher zeichnen. Nicht bloß ein Leser aller Papiere, sondern auch ein Seelenleser muß man sein, um die Literaturgeschichte so ins Herz zu treffen.

„Ich kenne die verschiedenen alten Fassungen dieser Literaturgeschichte sehr gut. Aber Ettlinger gab ein neues Buch, das bei seiner Gesundheit und Lebensfreude sehr alt zu werden verspricht.

„Ein langes und breites könnte ich im einzelnen rühmen; auch Punkte andeuten, wo ich anders denke und doch vor der oppositionellen Ansicht, die so klug und taktvoll redet, den Hut abziehe. Aber da ich selber im Buch stehe, könnte man mich als heillos befangenen Lobredner nehmen. Wohlan, das Buch darf es auf die Unbefangenheit derjenigen abstellen, die nicht darin stehen. Sie werden noch stärker loben.“ (Heinrich Federer.)

„. . . Ich habe erst wenige Proben daraus genossen — meine meiste Zeit gehört den armen verwundeten Soldaten jetzt. Aber was ich las, war in höchstem Grade fesselnd und geistvoll; nichts ist abgebraucht, alles neu, überraschend und glänzend.“ (Enrica von Handel-Mazzetti.)

„Lindemanns Literaturgeschichte gehört zum eisernen Bestand einer jeden katholischen Haus-Bibliothek, wird aber auch darüber hinaus gern gebraucht, denn die ungemein flüssige Darstellung, die dem Werk bereits seit seiner ersten Auflage (1866) eignet, hat unter den verschiedenen Neubearbeitern nicht gelitten, im Gegenteil, vieles erscheint geglückt, und überall der Stand der jüngsten Forschung berücksichtigt; vor allem die zahlreichen Literaturnachweise sind im Interesse der studierenden Leser dankbar zu begrüßen. Sehr erfreulich wirkt die ruhige, von übertriebenem Lob und tendenziöser Rechthaberei gleich weit entfernte Auffassung der einzelnen literarischen Schöpfungen, von denen keine wichtige übersehen wurde. Das reiche, gut ausgewählte und sorgfältig wiedergegebene Bildermaterial enthüllt u. a. Porträts, die uns in andern illustrierten Literaturgeschichten noch nicht begegnet sind. Das bescheidene Vorwort Ettlingers läßt nicht ohne weiteres erkennen, welche große Mühe ihm die neue Fassung des alten Werkes bereiten mochte, wenn er auch durch die gründliche Umgestaltung als Herausgeber der achten Auflage (1905) das Schwierigste erledigt hatte. Alles in allem kann ich das Werk jedermann warm empfehlen.“ (Univ.-Prof. Dr. Wilhelm Kosch i. d. Bayer. Staatsztg., München 1915, Nr. 3.)

Herdersche Verlagshandlung zu Freiburg i. Br. / Durch alle Buchhandlungen zu beziehen

Jón Svensson

Nonni

Erlebnisse eines jungen Isländers, von ihm selbst erzählt. Mit 12 Bildern. 5. u. 6. Aufl. Geb. M 5.—



Nonni

Sonnentage

Nonni's Jugenderlebnisse auf Island. Mit 16 Bildern. 3. und 4. Auflage. Gebunden . . . . M 4.80



Sonnentage

„Das prächtige Jugendbuch des nordisländischen Schriftstellers Jón Svensson: ‚Nonni‘, erzielte verdientermaßen seit dem Jahre 1913 bereits die dritte Auflage. Der Verfasser schildert seine eigene Seefahrt aus der Heimat nach Dänemark und seine Aufnahme in Kopenhagen in so fesselnder Weise, daß jung und alt ihre Freude an dem urwüchsigen Buche haben können, das mit der Schilderung des klaren und sonnigen Kindergemüts tiefe Blicke in die unverdorbene, kraftvolle Lebensauffassung des isländischen Volkes verbindet.“
[Literar. Zentralblatt, Leipzig 1916, Beil. Nr. 23 über „Nonni“.]

„Das ist wirklich wieder ein Buch voll von ‚Frische, Einfalt und reiner, natürlicher Jugendlichkeit‘, eine von den seltenen Jugendschriften, an denen die Alten ebenso wie die Jungen ihre Freude haben.“ [Hermann Cardauns über „Sonnentage“.]

„Wer das reizende ‚Nonni‘-Buch gelesen, wird mit besonderer Freude auch zu dem neuen Werke des isländischen Schriftstellers greifen. Der frisch-fröhliche Ton und die stete Spannung, in welcher der Leser durch die Wiedergabe zahlreicher kleiner Abenteuer gehalten wird, fesseln so wohl Kinder wie Erwachsene.“ [Blätter für Volksbibliotheken und Lesehallen, Leipzig 1917, Nr. 16 über „Sonnentage“.]

Diese wenigen, aus Hunderten von ausgezeichneten Besprechungen herausgegriffen, zeigen, daß wir es mit literarischen Erscheinungen erster Art zu tun haben, die den Wunsch nahelegen, daß die Bücher noch weitere Verbreitung finden mögen.

Herdersche Verlagshandlung zu Freiburg i. Br. / Durch alle Buchhandlungen zu beziehen

---

Wilhelm Lindemanns Geschichte der deutschen Literatur.

Neunte und zehnte Auflage, herausgegeben und teilweise neu bearbeitet von Dr. Max Ettlinger, Professor an der Universität Münster i. W. Zwei Bände. Mit 152 Bildern auf 40 Tafeln. 8° (XXVIII u. 1376 S.) M 13.50; geb. in Leinw. M 17.—

Ein bemerkenswertes Urteil. Im Aprilheft der Preußischen Jahrbücher findet sich eine Besprechung des Werkes aus der Feder von Prof. L. Fränkel in Ludwigshafen. Die höchst anerkennenden Worte über das treffliche Buch an dieser Stelle zu lesen, ist sehr erfreulich. Die Schlußworte lauten folgendermaßen: „So begrüße ich denn, ohne hier irgendwie die Streitfrage der Berechtigung des durchgreifenden Standpunktes erörtern zu wollen, den durchschlagenden Erfolg des Lindemannschen höchst eindrucksvollen Handbuches in Max Ettlingers neuzeitlicher Erneuerung nachdrücklich mit dem Ausdruck freudiger Genugtuung, weil so der Anteil des überaus bedeutsamen katholischen Volksteils am breiten deutschen Schrifttum aus dem eigenen Lager heraus immer kräftiger erleuchtet und vertieft wird.“

„Allen Respekt vor der Knappheit dieser zwei Bände. Und doch gibt es da keine dunkeln Winkel und kein unsicheres Zwielicht. Alles ist hell. Jeder Charakteristik einer Zeit oder Person ward genau und kräftig gegeben, was ihr gehört. Nur wer selbst ganz sicher ist, kann so sicher zeichnen. Nicht bloß ein Leser aller Papiere, sondern auch ein Seelenleser muß man sein, um die Literaturgeschichte so ins Herz zu treffen.

„Ich kenne die verschiedenen alten Fassungen dieser Literaturgeschichte sehr gut. Aber Ettlinger gab ein neues Buch, das bei seiner Gesundheit und Lebensfreude sehr alt zu werden verspricht.

„Ein langes und breites könnte ich im einzelnen rühmen; auch Punkte andeuten, wo ich anders denke und doch vor der oppositionellen Ansicht, die so klug und taktvoll redet, den Hut abziehe. Aber da ich selber im Buch stehe, könnte man mich als teilweise befangenen Lobredner nehmen. Wohlan, das Buch darf es auf die Unbefangenheit derjenigen abstellen, die nicht darin stehen. Sie werden noch stärker loben.“ (Heinrich Federer.)

„. . . Ich habe erst wenige Proben daraus genossen — meine meiste Zeit gehört den armen verwundeten Soldaten jetzt — was ich las, war in höchstem Grade fesselnd und geistvoll; nichts ist abgebraucht, alles neu, überraschend und glänzend.“ (Enrica von Handel-Mazzetti.)

„Lindemanns Literaturgeschichte gehört zum eisernen Bestand einer jeden katholischen Haus-Bibliothek, wird aber auch darüber hinaus gern gebraucht, denn die ungemein flüssige Darstellung, die dem Werk bereits seit seiner ersten Auflage (1866) eignet, hat unter den verschiedenen Neubearbeitern nicht gelitten, im Gegenteil, vieles erscheint geglückt, und überall der Stand der jüngsten Forschung berücksichtigt; vor allem die zahlreichen Literaturnachweise sind im Interesse der studierenden Leser dankbar zu begrüßen. Sehr erfreulich wirkt die ruhige, von übertriebenem Lob und tendenziöser Rechthaberei gleich weit entfernte Auffassung der einzelnen literarischen Schöpfungen, von denen keine wichtige übersehen wurde. Das reiche, gut ausgewählte und sorgfältig wiedergegebene Bildermaterial enthüllt u. a. Porträts, die uns in andern illustrierten Literaturgeschichten noch nicht begegnet sind. Das bescheidene Vorwort Ettlingers läßt nicht ohne weiteres erkennen, welche große Mühe ihm die neue Fassung des alten Werkes bereiten mußte, wenn er auch durch die gründliche Umgestaltung als Herausgeber der achten Auflage (1905) das Schwierigste erledigt hatte. Aber in allem kann ich das Werk jedermann warm empfehlen.“ (Univ.-Prof. Dr. Wilhelm Kosch i. d. Bayer. Staatsztg., München 1915, Nr [illegible])

Herdersche Verlagshandlung zu Freiburg i. Br. / Durch alle Buchhandlungen zu beziehen



Fr. Ittenbach p. 3110 Ges. f. christl. Kunst, GmbH, München



FRANZ PFORR — ALLEGORISCHE IDYLLE (1788—1812)

Gemälde, Original 31 cm : 34 cm. — Text S. 197

DIE SAMMLUNG DOKTOR PAUL KAUFMANN IN BERLIN

(Vgl. die Abb. S. 193—205)

Die Methode der neueren Kunst- und Geschichtsbetrachtung, wie sie unter dem Einfluß der naturwissenschaftlichen Forschungen des letzten Jahrhunderts, zumal in Frankreich aber auch bei uns in Mode kam, hatte es mit sich gebracht, die stärkere Betonung auf die realistische Seite bei Staats- und Gesellschaftsbildungen wie deren kulturellen Äußerungen zu legen, davon eine Folge war, jenen Produkten den Vorzug zu geben und sie für die natürlicher gewachsenen zu halten, die diese Spuren unverkennbar trugen. Für Frankreich, dessen konformes Geistesleben nach dem Verschwinden seiner germanisch-gotischen Volkselemente einen mehr oder weniger materialistischen Zuschnitt aufweist, wie die Philosophie seiner Glanzzeiten, d. h. des 18. und 19. Jahrhunderts dartut, mag man mit diesen Schlüssen nicht allzusehr vorbeigezielt haben, indem das Geistige und Sinnliche sich dort seitdem, gesellschaftlich bedingt, in formal ungetrübter Einheit auf eine für sich natürliche Weise kulturell und künstlerisch äußerte. Die Kultur des Rokoko sowohl wie der Impressionismus des 19. Jahrhunderts sind hierfür hinlängliche Belege. In den rein germanischen Landen liegen die Zustände jedoch wesentlich anders: obgleich gerade hier von der Gotik bis zu Rembrandt das Äußere der Kunst einen vorwiegend realistischen Zug trägt, erleben wir innerhalb dieser Kunst einen beständigen Kampf des Geistigen mit den Formen der Erscheinungswelt, der Transzendenz, mit dem Alltag, im

Verhältnis zur rassisch-gemischten der italienischen Renaissance, die bald zu einem vollen Ausgleich nach dieser Richtung kommt. Ist nun, wohl als Folge der innerpolitischen Zustände, speziell in Deutschland das 17. und 18. Jahrhundert als ein verhältnismäßig kunststilles zu bezeichnen, so mag es in dem Vorahnen tiefer sozialer Wandlungen begründet gewesen sein, daß um die Jahrhundertwende von 1800, also zur Zeit jenes ungeheuren Aufschwungs im deutschen Geistesleben, den wir die Zeit unserer Klassiker nennen, zugleich ein Zwiespalt einsetzte, wenigstens der äußeren Form nach, zwischen Alltag und Geistesleben, von da an wir nicht mehr wie in früheren selbständigen Jahrhunderten ein Ringen des Geistigen mit dem Alltäglichen in der Kunst sehen, vielmehr Idealismus und Realismus seitdem als zwei parallele Doppeläste des gleichen Stammes, von denen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts jener, in der zweiten dieser die stärkere Blutzufuhr erhielt, nebeneinander laufen; dabei bleibt bemerkenswert, daß die Möglichkeit zu beiden Äußerungsformen in den ganz Großen gleichermaßen vorhanden war, sie sich aber für jene entschieden, während die neuere Zeit diese begünstigte. Tritt nun eine in solchen Anschauungen erzogene Geschichtsschreibung als Richterin dazwischen, so ist es nur zu natürlich, wem sie die Palme zuerkennt; zumal zwischen beiden Zeiten eine, eigentlich aus ihrem Geiste geborene üble Epoche pseudoidealistischer Geschichtsmalerei sich drängt, die das Wesen der früheren Kunst verdunkelte. Wenn wir daher heute fragen: wo liegt das eigentliche Wesen der deutschen Kunst, so können wir uns zwar weder für diese noch für jene Zeit bündig entscheiden, denn in beiden treten Grundzüge ihrer Art zutage; wenn wir aber fragen: wo brach das reichere Geistesleben im letzten Jahrhundert durch, so müssen wir uns für jene erste Epoche erklären und nicht den irreleitenden Spuren der Kunstforschung folgen, die glaubt, überall dort das allein Künstlerische entdeckt zu haben, wo sie das Realistische und mit ihm verbunden das Nur-Malerische findet. Der Zwiespalt ist zu bedauern, wird in Zukunft vielleicht überwunden, darf uns aber bei der heutigen Einschätzung den Blick nicht trüben, da in der Kunst wie überall der Geist und das Menschentum entscheiden. Kühnerer Geist und höheres Menschentum leuchten aber in jenen früheren Jahrzehnten soviel sichtbarer aus den Gebilden der deutschen Kunst hervor, daß man nach den Ursachen forschen möchte, die diese Züge in unseren Tagen so hintan hielten.

Zu solchen und ähnlichen Betrachtungen regt ein Besuch der Sammlung des Präsidenten des Reichsversicherungsamtes Dr. Paul Kaufmann zu Berlin an, in der wir mit ebenso viel Geschick wie Liebe teils Handzeichnungen, teils Ölbilder, mehr aber jene von fast sämtlichen Mitgliedern der Künstlergeneration, wie sie ihre Zweige am Niederrhein, in Rom und Berlin entwickelte, vereinigt finden.

Als wertvollster und seltenster Besitz steht im Mittelpunkt der Sammlung ein großer Teil des fragmentarisch gebliebenen Werkes eines jungverstorbenen Spätlings des nazarenisch-romantischen Kreises, des 1830 zu Linz am Rhein geborenen Johann Martin Niederée, der schon 1853 an einem unglücklichen Zufall zu Berlin verstarb, während er seiner Militärpflicht genügte, und der berufen gewesen wäre, an Kraft und Größe der Darstellung vielleicht alle seine Vorgänger zu überragen. Das wenige, das der nur 23 Jahre alt Gewordene hinterließ, war weiteren Kreisen unbekannt geblieben und in keiner Kunstgeschichte vermerkt, bis Präsident Dr. Kaufmann einige Ölbildnisse der Deutschen Jahrhundertausstellung von 1906 zuführte. Bezeichnend war nun, daß man damals und ganz im Sinne der von uns oben charakterisierten Geschichtsauffassung das entscheidende seiner Begabung in einer Fähigkeit zum Malerischen und einer verhältnismäßig realistischen Porträtauffassung sah und ihn, gleich den jungen Hamburgern um Oldach und dem später entdeckten Wasmann als eine Art Vorläufer des neueren Realismus feierte. Schiefer kann man nach unserer Meinung den Wert des Künstlers, der vornehmlich im Geistigen ganz in der Anlage einer wuchtigen formgroßen Kompositionsbefähigung ruht, nicht gut einschätzen; wie wir es überhaupt für eine Verschiebung der Wertverhältnisse halten, dem Realistischen und Malerischen, wo es damals schon wie bei den jungen Hamburgern durchbrach, allzu laute Betonung beizumessen. Denn so manches wir auch nach dieser Richtung im Werke der anerkannten Nazarenergrößen vermissen, jene realistischer Vorgehenden, wie zumal der spät entdeckte Wasmann, reichen in keiner Weise an sie heran, nicht einmal im Porträt, wo sie ihre Fähigkeiten doch hauptsächlich entfalteten. Sie mögen hier malerischer sein, rein zeichnerisch aber und daher hinsichtlich des Porträtcharakters, der doch das Ausschlaggebende bleibt, kommen sie nicht von ferne ihnen gleich, z. B. Wasmann einem Steinle oder



JOH. MARTIN NIEDERÉE (1830—1853) DAS GEBET JESU AUF DEM ÖLBERG
Zeichnung von 1849. Original 30 cm : 34,5 cm. — Text unten

Veit; so daß wir sein damaliges Zurücktreten für begründet und sein heutiges Beloben für übertrieben halten. Anders nun liegt es bei dem früh verstorbenen Niederée, in dem beide Fähigkeiten gleich stark in der Anlage waren, der, wie wir, der ersten den Vorzug gab und vielleicht berufen gewesen wäre, über die Größen des Kreises hinaus sie in seinem Werk zu einen, d. h. das Malerische in den Dienst des Geistigen zu stellen, in dem Rahmen der großen Komposition und auf diese Weise den Riß wieder auszuheilen, der damals, wie wir oben bemerkten, im Verhältnis zu früheren Jahrhunderten in die deutsche Kunst kam.

Das wertvollste Blatt Niederées, das wir kennen, ist ein »Christus am Ölberg« (Abb. oben). Es stammt aus dem Jahre 1849 und kam erst spät in den Besitz Dr. Kaufmanns, aus dem Nachlaß eines Jugendfreundes des Künstlers, den er auch porträtierte, des Bonner Professors Neuhäuser. Der Künstler schuf es also zu unserer Bewunderung mit 19 Jahren. Es erinnert im Vortrag der breiten flächigen Formbehandlung auf den ersten Blick an Rethel, unterscheidet sich dann aber wieder von diesem durch eine gewisse Zartheit, wo es gilt, das Seelische zum Ausdruck zu bringen, das Rethel weniger gelang, dem mehr nur die Wucht der formalen Darstellung lag. — Ein zweites Blatt, ein »Kreuztragender Christus« stammt aus dem Jahre 1853, also aus der Berliner Zeit des Künstlers, seinem letzten Lebensjahre und wird für einen Entwurf zu einem der Glasfenster, die er damals in Auftrag hatte, gehalten, wofür es sich auf alle Fälle vortrefflich geeignet hätte. Wir bewundern auch an diesem kleinen Blatte die kom-



J. M. NIEDERÉE DIE MUTTER DES KÜNSTLERS
Original 28 cm : 33 cm. — Text unten

positorischen Fähigkeiten des Künstlers, die Art, wie er hier auf engstem Raum den Eindruck von Größe erzielt mit den einfachsten Mitteln und wie er rein räumlich seine Aufgabe löst, das ließ auf bedeutende Fortschritte für die Zukunft schließen. — Unter den Bildnissen möchten wir dem der Mutter des Künstlers (Abb. oben) den Vorzug geben, obgleich es sich bei dem der Sammlung Kaufmann nicht um das Original, sondern um eine spätere Kopie handelt: in ihm finden wir neben der einfachen malerischen Behandlung und der Fähigkeit, tonig zu sehen, zugleich das Seelische herausgearbeitet in einem Grad, der die weiteren Bildnisse überragt. Nach einer Handzeichnung zu urteilen, die den Künstler und seinen Freund Neuhäuser darstellt, ähnelt er in der Gesichtsbildung und Schädelform übrigens ganz dem ausdrucksvollen Kopfe der Mutter.

Neben Niederée kommen zwei bedeutende Namen mit wertvollen Arbeiten in der Sammlung Kaufmanns zur Geltung und zwar der wuchtigste und der delikateste Künstler aus dem nazarenisch-romantischen Kreise, ich meine Alfred Rethel und Franz Pforr. Von Rethel sehen wir ein kleines Tafelbild »Christus auf dem Meere« (Abb. S. 199), das aus dem Besitz der Tochter des Künstlers stammt und an dem wir die ganze Kraft einer Rethelschen Komposition kennen lernen, die sich hier auf engstem Raume entfaltet; und während es sich in des Künstlers großen Fresken hauptsächlich um lineare Wirkung handelt, lebhaft durch koloristische Wirkung unterstützt wird: man beachte die ganz als Schattenriß behandelte mächtige Gestalt des Schreitenden rechts im Bilde mit der aus dem Gewitterhimmel herunter belichteten des die Raaen Einziehenden. Erhöht wird die Stimmung noch durch die hellen Punkte der vor dem schwarzen Himmel



ALFRED RETHEL (1816—1859)? BILDNIS
Original 23 cm . 29 cm. — Text nebenan

flatternden Sturmvögel. In einem Tagebuch Rethels vom Jahre 1835 finden sich einige Bleistiftentwürfe zu diesem Bilde. — Rethel vielleicht sehr nahe steht der ausdrucksvolle Porträtkopf eines jungen Mannes, den Präsident Dr. Kaufmann mit dem ihm eigenen Spürsinn im Auffinden von Kunstblättern diesem Kreise Angehörender kürzlich bei einem Antiquar in Aachen erwarb und aus dem ein besonders ausdrucksvolles Auge spricht, dabei er von nicht geringem malerischem Reiz in der hellen Stirnpartie und dem durchsichtigen Schatten der Wange ist (Abb. nebenan). — Von Pforr sehen wir eine kleine allegorische Darstellung, ein Doppelbildchen, auf dessen einem Flügel im Hintergrunde wir die auf uns zuschreitende Gestalt Overbecks erkennen — es soll Overbecks künstlerischen Übergang von Deutschland zu Italien versinnbildlichen — und das in malerischer Hinsicht vornehmlich durch das für Pforr so charakteristische delikate Grau zu uns spricht neben der Innigkeit der Empfindung (Abb. S. 193). Von weit höherem Reiz freilich ist eine in der Form archaisierende Handzeichnung, die dem gleichen Künstler mit ziemlicher Sicherheit zugeschrieben wird: »Taufe des Kämmerers der Königin von Äthiopien durch den Diakon Philippus« und die neben der Sauberkeit der Linien uns vor allem durch das Seelische, durch den gemütvollen Humor entzückt, mit dem der Vorgang behandelt ist, den wir in dieser Art nur in gewissen katholisch-christlichen Zügen der Lebensauffassung finden (Abb. S. 198).

Um die Werke dieser drei Hauptkünstler Niederée, Rethel, Pforr sammeln sich dann fast sämtliche Mitglieder des niederrheinischen, römischen und Berliner Künstlerkreises dieser Zeit, handle es sich nun um Figurenmaler oder Landschafter. Berühmte Namen wie Cornelius, Steinle, Overbeck und Führich treten auf; es reihen sich daran die weniger bekannten, aber darum nicht gehaltlosen Namen der Nadorp und Mintrop; die Düsseldorfer Gruppe der Schadow, Müller und Bendemann ist vertreten und bei jedem von ihnen erkennen wir, zumal in den Handzeichnungen, wie wertvolle Persönlichkeiten diese Künstler als Menschen und Intellekte gewesen sein müssen; die römischen Landschafter schließlich, die Rohden, Alborn, Reinhardt und Ramboux schließen sich an. Darum ranken sich volksliedgleich anmutige Blätter der Romantiker Schwind und Richter, aus denen wie aus Hirtenflöten die Süße deutschen Sehnens spricht und uns den ganzen Gemütsreichtum der Zeit widerspiegelt in der, noch frei vom heutigen Amerikanismus, das Beste unseres Volkstums sich in der Kunst auslebte und Volk und Künstler noch unbeengt und unbevormundet von einem wuchernden Kunst-

handel sich zeigen, wie wir es in der Sammlung Kaufmann erleben.

Von Peter von Cornelius birgt die Sammlung die wertvolle Ölstudie zu einem schwebenden Engel (Abb. S. 200), die uns gleichermaßen durch das Geistige des Ausdrucks wie durch den an Veronese erinnernden Klang des Kolorits fesselt und uns erkennen läßt, wie der im Intellektuellen so eminente Künstler, der aus innerer Unausgeglichenheit ungleichwertig schuf, neben seinen vorzüglichsten Fresken, wie denen der Casa Bartholdy, nicht selten in Staffeleibildern geringen Umfangs — ich verweise auf das viel zu wenig bekannte der Düsseldorfer Galerie, die »Törichten Jungfrauen« — sein Bestes gab. In solchen Bildern empfinden wir ihn als eine künstlerische Persönlichkeit an Möglichkeiten reich, wie die zweite Hälfte des Jahrhunderts sie nicht wieder sah und der mehr nur der Mangel an Tradition, aus dem heraus sie schuf, zum Verhängnis wurde. Dieser Engelskopf entstand in der Zeit, da Cornelius zu dem Dom zu Neuß Fresken entwarf.

Im unmittelbaren Anschluß hieran wäre eine vortreffliche Federzeichnung von Steinle, »Der Knecht, der sein Pfund vergräbt« (Abb. S. 203) — sie stammt aus dem Stift Neuburg — und eine Kreidezeichnung »Pietà« des weniger bekannten Nadorp zu nennen, der um 1850 mit Cornelius zusammen in Rom weilte und dessen Strich durch Weichheit und Breitheit, dessen Formgebung durch eine mehr plastische Auffassung vom Sehen der übrigen Nazarener sich merklich unterscheidet. Diese Pietà (Abb. S. 202) weist fast schon zu Feuerbach hinüber, der malerisch diesem Künstlerkreis voraus, seelisch aber nicht selten hinter ihm zurückbleibt, wie fast alle Späteren und zumal in seinen Handzeichnungen an Stelle des Seelischen dieser Künstler eine fast akademische Routine setzt. Es folgen Führich und Overbeck; von Overbeck enthält die Sammlung ein umfangreiches Ölbild, Ruth und Noëmi, das durch seine malerischen Bestrebungen im Kolorit sich merklich von dem mehr Freskoartigen, das sonst selbst in den Tafelbildern der Zeit vorwaltet, unterscheidet (Abb. S. 201). Das Bild erinnert an verwandte Arbeiten des Dresdeners Naeke, der in Rom gleichfalls diesem Kreise angehörte und von dem übrigens eine »Ruth und Boas« existiert.



FRANZ PFORR — PHILIPPUS TAUFT DEN KÖNIGL. KÄMMERER

Zeichnung. Original 13,5 cm : 16,5 cm. — Text S. 197



ALFRED RETHEL STURM AUF DEM SEE GENESARETH
Original 20,5 cm : 27 cm. — Text S. 196

Einem kaum bekannten Künstler begegnen wir dann mit zwei wertvollen Blättern in dem Düsseldorfer Mintrop, der schon am Ausgang dieser Zeit steht und dessen Arbeiten mehr noch als die Pietà von Nadorp wie eine Vorahnung Feuerbachs anmuten: es handelt sich hier um eine leicht aquarellierte »Kreuzaufrichtung« (Abb. S. 204) und um einen mit der Feder gezeichneten »Puttenfries«. Zumal das zweite Blatt läßt erkennen, daß der Künstler geistig zu jenem Kreise kaum noch Fühlung hatte und mehr von weltlich antiken Dingen sich anregen ließ. Das Wertvollste in diesen beiden Arbeiten ist das rein künstlerische Sehen, eine ganze Reihe für die Zeit neuer Formmomente und Bewegungen nimmt der Maler auf, dazu die spielende Erfindungsgabe, wie wir sie in jenem Fries erkennen, ihn anregt. Auch die schwachen Spuren jenes Aquarells geben uns einen Anhalt dafür, daß er bestrebt war, koloristisch neue Bahnen zu suchen, wenn schon er sich durchaus in der Vereinfachung, flächigen Tongebung hielt, wie sie das Fresko bedingt. Mintrop war ursprünglich Landwirt und wurde erst spät durch Geselschap der Malerei zugeführt. Noch erinnere ich mich lebhaft des schillerähnlichen Künstlerkopfes, der sein Grab auf dem alten Düsseldorfer Friedhof zierte. Neben Geselschap steht er auf der Grenzscheide, von der die Kunst der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zur monumentalen der zweiten, der Feuerbachs und Marées überleitet. — Daß um die gleiche Zeit Menzel in Berlin sein Walzwerk schuf und Leibl in München seine ersten rembrandtesken Porträts malte, will uns kaum in den Sinn: Ist aber ein Beweis für den Reichtum der deutschen Kunstgeographie und wie von da an der Doppelstamm der deutschen Kunst gleich kräftig wuchs.

Aus dem engeren Düsseldorfer Zirkel grüßt uns noch Wilhelm Schadow mit einer reizvollen kleinen »Anbetung der Hirten«; der weiterhin wenig bekannte Karl Müller, dessen Madonnen in der Farbe zwar hart, oft aber von einer rührenden Einfalt der Empfindung sind, mit der Bleistiftzeichnung eines Vicarius, die uns dartut, wie echt das Sehen und Empfinden dieser Künstler war und wie Treffliches selbst die weniger Hervorragenden in den Handzeichnungen leisteten; schießlich Bendemann mit einem Madonnenkopf. Mit der römischen Gruppe nähern wir uns den Landschaftern, die teils einen herben Naturalismus mit klassischer Linienführung einen, wie J. M. Reinhart, der in seinem Ideengang gewissermaßen zwischen Karstens und Koch steht, während Ahlborn und Ramboux mehr



PETER v. CORNELIUS (1783—1867) STUDIE ZU EINEM ENGEL

Ölbild. Original 17 cm : 26,5 cm. — Text S. 198

zu diesem neigen und Martin von Rohden, angezogen durch den Zauber südlichen Lichtes dieses wiederzugeben bemüht ist, unbeeinflußt von irgendeiner Schulströmung der Zeit und so, wenn auch nicht ohne die Liniengröße der damaligen Auffassung, doch mehr in dem poussinartigen malerischen Duft, in dem später der junge Böcklin seine ersten Bilder sah (Abb. S. 205).

Mit diesen Erwähnungen hätten wir die Epoche deutscher Kunst so ziemlich umschrieben, auf die anläßlich der Sammlung Kaufmann hinzuweisen es besonders ankam; die Sammlung selbst, innerhalb deren wir manches aus diesen Tagen aus Raumgründen übergehen mußten, ist damit keineswegs erschöpft; es führen vielmehr an der Hand von Familienbildern, an die sich Begebenheiten, Erlebnisse und Anekdoten bemerkenswerter Art knüpfen, die Fäden weiter zurück ins 18., ja 17. Jahrhundert. Wir treffen da Bildnisse aus der Familie Kaufmann — es handelt sich bei diesen Vorfahren stets um Bürgermeister rheinischer Städte — die einmal wie von der Hand eines Nachkommen des Kölner Barthel Bruyn dastehen, dann wieder als rein barockpomphafte, bis wir bei Barthel Bruyn selbst enden und einigen wertvollen Stücken der alten, niederländischen Kunst, unter denen vornehmlich ein Stilleben von Poteuck zu nennen wäre, das in seiner stumpfen Farbendelikatesse an Vermeer erinnert; von da aus verliert und verbreitet sich der Sammeltrieb des Besitzers im Anschluß an die Neigungen seiner Vorfahren in Möbeln, Porzellane und verwandte weitverzweigte Dinge.

Ich sagte, daß an jedes Bild der Kaufmannschen Sammlungen sich Erinnerungen und Erlebnisse knüpfen, sei es auf Inhalt, Entstehen, Herkunft; und das ist das Wertvolle dieser Sammlung überhaupt: nicht ist sie zusammengebracht gleich den meisten neueren durch Kunsthändlerspekulationen oder die Initiative eines Galerieleiters; bis auf Familienmitglieder, die Generationen vorauf wirkten, sind die einzelnen Stücke zumeist eng verknüpft mit den Kunstneigungen dieses alteingesessenen rheinischen Geschlechtes, dessen Förderung manches Werk sein Werden verdankt und das in unmittelbarer Fühlung zu diesen Künstlern lebte und deren Schicksal nicht selten mitbestimmte: so daß das Ganze wie ein organisches Gewebe langsam wuchs gleich einem Glied dieser Familie selbst, gesponnen aus den Fäden der alten ererbten niederrheinischen Volkskultur, in der soviel Sinn und Gemüt fortwirkt als rechter Boden für einheitliches und echtes Kunstschaffen und für die aromareiche Blume verfeinerten und schöpferischen Familienlebens, das in unseren Großstädten immer seltener wird.

Rudolf Klein Diepold



FRIEDRICH OVERBECK (1789—1869) RUTH UND NOËMI

Ölgemälde. Original 97 cm : 130 cm. — Text S. 198

DER EINFLUSS DES KIRCHLICHEN BESTATTUNGSWESENS (TOTENMESSE) AUF DIE ÄLTERE GRABMALKUNST

Von Dr. P. KUTTER

Erst in neuerer Zeit hat sich die Kunstgeschichte der älteren deutschen Grabmalplastik zugewandt, besonders derjenigen in den Kirchen einiger Gegenden und Städte, wo sich künstlerisch bedeutende Grabdenkmäler des frühen Mittelalters in größerer Zahl erhalten haben. Es genüge hier auf die figuralen Monumente der Dome zu Mainz, Würzburg oder Bamberg hinzuweisen; ihnen sind bereits mehrere kunstgeschichtliche Abhandlungen gewidmet worden. Diese und ähnliche wahrhaft monumentale Denkmäler deutscher Plastik aus einem Zeitraum von über vier Jahrhunderten werden wohl jedem aufmerksamen Besucher, nicht bloß dem Kunstgelehrten, in Erinnerung bleiben. Eine umfassende Geschichte der gesamten deutschen Grabmalkunst steht noch aus, sie wird den Denkmälern der genannten Dome besondere Aufmerksamkeit schenken müssen. Die Aufgabe einer solchen Geschichte wäre vor allem, voreilige Schlußfolgerungen der Spezialuntersuchungen zu vermeiden, vornehmlich was ikonographische Typen und Gewohnheiten der Grabmalbildhauer der einzelnen Epochen betrifft. Diese sind gerade bei der deutschen Grabmalplastik in fast unendlich variierter Gestalt anzutreffen. Wer in der Lage ist, diese Typologie an älteren deutschen figuralen Grabmälern oder Epitaphen zu überblicken, wird zugeben, daß dieselbe keineswegs der künstlerischen Gestaltungskraft des einzelnen Arbeiters irgendwelche Schranken auferlegt, vielmehr seine Phantasie befruchtet und beflügelt hat; er wird aber auch bald herausfinden, daß die Ikonographie der gesamten Sepulkralkunst weit mehr, als bisher bekannt geworden zu sein scheint, aus den Vorgängen bei dem kirchlichen Bestattungswesen und aus dem Text der Totenmessen erklärt werden muß.

Die natürlichen Beziehungen zwischen jeder Art der bildenden christlichen Kunst und der Liturgie scheinen auch bei den älteren und ältesten Grabmälern ganz besonders deutlich, wenn auch nicht überall nachweisbar zu sein. Es soll in folgendem versucht werden, diese auffallenden Wechselbeziehungen nachzuweisen. Da die Untersuchung nach dem Stande der Literatur die erste zu sein scheint, wird eine erschöpfende Behandlung aller Fragen nicht gefordert werden können, zumal eine solche weit über den hier zur



NADORP — CHRISTUS IM GRAB

Kreidezeichnung. Original 26 cm : 43 cm. — Text S. 198

Verfügung stehenden Raum hinausgehen müßte[1]).

Wie eben angedeutet, lassen sich in der gesamten vorhandenen Literatur keinerlei zusammenhängende Erörterungen über das zur Aufgabe gestellte Thema finden. In der Kunstgeschichte fehlen sie wegen des eingangs konstatierten Mangels einer Geschichte des deutschen Grabmals, obgleich der Umstand, daß die kirchliche Leichenfeier etwa vom Jahre 1000 an bis heute im wesentlichen die gleiche geblieben ist, eine solche Darstellung wenigstens in einer Dissertation geradezu herauszufordern scheint. Aber auch in den zahlreichen kulturgeschichtlichen Werken über das Begräbniswesen im Mittelalter[2]), die fraglos auf den gründlichsten Studien beruhen, wird man vergeblich einen Hinweis auf das wirkliche Aussehen der Grabstätten, auf ihren künstlerischen Schmuck suchen[3]), obgleich das Grabmal doch recht eigentlich den allein noch sichtbar gebliebenen Schlußakt der ganzen, manchmal einen vollen Tag währenden kirchlichen Leichenfeier darstellt.

Um ferner die folgenden Ausführungen nicht zu sehr auszudehnen, muß auf die in den Noten angegebene, meist theologische Literatur verwiesen werden[1]), die aber ebenfalls auf die wirklich vorhandenen Grabmäler oder Epitaphe niemals Bezug nimmt. Ein wichtiges Kapitel aus dieser Literatur ist die Kenntnis von den, schon mit der Karolingi-



EDWARD VON STEINLE (1810—1886) DER FAULE KNECHT
Federzeichnung. Original 21,5 cm : 34 cm. — Text S. 198

[1]) Vorausgesetzt werden muß bei der Lektüre des Folgenden eine gewisse Kenntnis des lateinischen oder deutschen Textes der Totenmessen im Missale Romanum. Man wird bei der Lektüre auch das Officium defunctorum des Rituale Romanum vergleichen.

[2]) A. Schultz, Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert. Prag und Wien 1892, S. 617 ff. — C. Dolberg, Das mittelalterliche Begräbnis. Zeitschrift »Der Katholik« 1887, S. 271 ff. — Über das Begräbnis im Mittelalter im Rheinland vgl. H. Boos, Geschichte der rheinischen Städtekultur, Bd. III, II. Ausgabe, Berlin 1899, S. 308 ff.

[3]) Eine Ausnahme für Frankreich bildet wohl das Buch von P. Lacroix, Vie militaire et réligieuse au moyen âge, Paris 1873, in dem Abschnitt Sépultures et funérailles, S. 497—563.

[1]) Zu empfehlen wären die betreffenden Artikel in den kirchlichen Lexika von Buchberger oder Wetzer und Welte, ferner die Schriften von L. Ruland, Geschichte der kirchlichen Leichenfeier, Regensburg 1901 und Lex, Das kirchliche Begräbnisrecht, Regensburg 1901. Thalhofer, Hdb. der katholischen Liturgik, II. Aufl., Freiburg 1912. Band II, Die Exequien, S. 463 f.

schen Zeit bestehenden Gebetsverbrüderungen[1]). Zu diesen gehörten die Klöster, weiter die Synodalverbindungen der Kirchenoberen (Bischöfe, Äbte usw.), die sich auf einer Synode verpflichtet hatten, für die Toten ihrer Verbrüderung zu beten und Messen lesen zu lassen, ferner Einzelpersonen, die sich Klöstern angeschlossen hatten. Auch sie wurden in das Gebet der Mönche mit eingeschlossen. Starb ein Mitglied dieser Verbrüderungen, so wurden für dieses Messen gelesen, deren Zahl (gewöhnlich 100) genau festgesetzt war. Der Name des Mitgliedes wurde in einen Kalender, memoriale mortuorum, liber obituum, auch obituarium, in neuerer Zeit Nekrologium genannt, eingetragen. Solche Bücher, in denen nur Kalendertage und Namen, aber gewöhnlich keine Jahreszahlen verzeichnet sind, haben sich in großer Anzahl erhalten. Alljährlich wurde an dem betreffenden Monatstage der Name des Toten in der Kirche verlesen und so sein Andenken durch Einschließung in die öffentliche Fürbitte geehrt und bewahrt. Auf diese Gebete verweist der Schlußsatz bei den Inschriften älterer Grabsteine »orate pro eo«, oder »pro cujus anima fideliter orate« [1]). — Das älteste Totenbuch ist wohl das der Abtei Lorch aus dem 8. Jahrhundert und dasjenige des Klosters Reichenau bei Konstanz, das im Jahre 858 angelegt wurde. Die Inschriften mehrerer im Kreuzgang des Münsters zu Bonn und in der Kirche zu Dottendorf bei Bonn erhaltener, sogenannter Memoriensteine[2]) aus dem 9. oder 10. Jahrhundert haben genau den gleichen Text wie eine Eintragung in ein Nekrologium. Da heißt



THEODOR MINTROP (1814—1873) AUFRICHTUNG DES KREUZES

Aquarellierte Zeichnung. Original 22,5 cm : 34 cm. — Text S. 199

[1]) Ausführlich sind die Gebetsverbrüderungen behandelt in den Abhandlungen von Ebner, Die klösterlichen Gebetsverbrüderungen, Regensburg 1890, und Gebetsverbrüderungen, Freiburg 1891.

[1]) Der Schlußsatz »orate pro eo« ist besonders häufig auf Platten im Norden Deutschlands, so schon auf dem Inschriftgrabstein für den Bischof Gerold († 1163) im Dom zu Lübeck. Auch auf gravierten Messingsteinen ist er nicht selten. — Man wird freilich von Fall zu Fall zu prüfen haben, ob der Begrabene wirklich einer Gebetsverbrüderung angehört hat. — Weit öfter findet man auf frühen französischen Steinen als Ende der Umschrift ein »priez pour lui (elle)«. Ebenso oft liest man auf flandrischen Platten ein »biddet God for de Zeele«.

[2]) Die Memoriensteine sind weit kleiner als Grabplatten, sie können deshalb nicht als Grabverschlußplatten gedient haben, wie die späteren, mit dem Abbild des Verstorbenen verzierten Grabplatten. Sie sind nur mit einer Inschrift, einige auch mit einem



MARTIN ROHDEN (1778—1868) TIVOLI
Original 42 cm . 59 cm. — Text S. 199

es z. B. auf einem Memorienstein in Bonn: »Kal. Octobr. obiit Remigh vidua laica.« Diese Platten sollten eben daran erinnern, daß an dem auf ihnen bezeichneten Jahrestag eine Seelenmesse für den genannten Toten gelesen werden sollte. Auch manche Umschriften auf späteren Grabplatten erinnern an dies durch eine Messe aufzufrischende Gedenken. So beginnt die Umschrift auf der großen Platte für Burchard, den Gründer der Abtei Marbach im Elsaß († 1120) mit: »Hic jacet bonae memoriae«. Das ehrende Prädikat bonae memoriae fand sich auch in der heute beseitigten Umschrift auf dem figuralen Grabstein für den Bischof Gottfried von Spitzenberg († 1190) im Dom zu Würzburg.

Bekanntlich enthalten die Monumenta Germaniae[1]) auch eine noch nicht abgeschlossene Sammlung deutscher Nekrologien. Nur in wenigen ist bei der Aufzeichnung des Namens zugleich das Todesjahr vermerkt, wie in den Augsburger Nekrologien. Verwandt mit den Nekrologien und sehr oft interessanter zu lesen sind die selteneren Annales Necrologici, in denen Jahr für Jahr die Todesfälle eingetragen wurden[1]).

Schon bei oberflächlicher Durchsicht der Nekrologienbände der Monumenta Germaniae muß es bisweilen auffallen, daß viele der Eintragungen ähnlich oder gleichlautend sind mit der bis ins 15. Jahrhundert hinein üblichen kurzen Umschrift figuraler Grabsteine, wo es gewöhnlich heißt »anno . . . obiit N. N. episcopus oder miles, cuius anima requiescat in pace«. Dieser Typus der Umschrift beruht eben auf der Eintragung in dem Nekrolog und hatte dieselbe amtliche Eigenschaft einer Urkunde wie die Eintragung. Die gleiche Beobachtung kann man aber

Kreuz versehen. — Die Steine im Münster zu Bonn sind beschrieben bei Clemen, Die Kunstdenkmäler der Stadt Bonn, 1905, S. 107 f. Die Memoriensteine zu Dottendorf sind behandelt von W. Effmann, Frühmittelalterliche Inschriftsteine zu Dottendorf in Ztschr. für christliche Kunst XIV (1901), Spalte 321 f.

[1]) Erschienen sind 4 Bände. Sie enthalten die Nekrologien der Diözesen von Augsburg, Konstanz und Chur (Bd. I), von Salzburg (Bd. II), von Brixen, Freising und Regensburg (Bd. III), von Klosterneuburg und Wien (Bd. V). Band IV ist noch nicht erschienen.

[1]) Ausführlicheres über die Nekrologien findet man bei Ed. Heydenreich, Familiengeschichtliche Quellenkunde, Leipzig 1909, S. 44 f. — Dort auch die weitere Literatur.



GG. GRASEGGER (KÖLN) DEUTSCHE KRAFT
Studie

auch bei den ausführlicheren Epitaphinschriften machen. In zahlreichen Nekrologenbüchern sind nämlich bisweilen auch die Stiftungen der Verstorbenen an das Kloster oder die Kirche vermerkt, die ja immer sehr bedeutend waren. So hießen solche erweiterte Nekrologe geradezu libri praesentiarum. Diese Vermerke sind nun oft ganz oder teilweise gleichlautend wie die Inschriften auf den etwa gleichzeitigen Epitaphtafeln. Da liest man in den libri praesentiarum, den Büchern über die Geschenke: »Idibus N. N. . . obiit dominus N. N. abbas et fundator[1]) monasterii, de quo habemus etc., oder qui nobis dedit« etc. Diese Schenkungen der »fundatores, fautores« oder »benefactores« fielen unter den Begriff des im ganzen Mittelalter vielgebrauchten Wortes Seelgerät (Seelengerät, Seelgereut), das aus der Literatur erst am Ende des 16. Jahrhunderts verschwindet. Es bedeutet eine Stiftung für kirchliche Zwecke zum Heil der eigenen oder einer fremden Seele, ein Vermächtnis, wofür Messen zugunsten des Verstorbenen gehalten werden sollten[2]). Diese Zuwendungen bestanden in Äckern, Wäldern, Jagd- und Fischereigerechtsamen, ganzen Dörfern, Pferden und Ackervieh, Getreide, Wein, Altargeräten, Wachs zu Lichtern, barem Geld, kostbaren Steinen usw. So sagt Alberus in seinen Fabeln (1550):

»Ja Acker, Wiesen, Dörfer, Städt
gab man der Mesz für selgerät.«

Alle diese Wertobjekte werden in den Nekrologien bei Nennung des betreffenden Stifternamens auf das gewissenhafteste, oft mit Angabe des Wertes und Gewichtes vermerkt. Häufig ist in den Eintragungen Bezug genommen auf die in einer besonderen Stiftungsurkunde niedergelegten Bestimmungen des Erblassers. Auffallend ausführlich in Beziehung auf die Schenkungen sind die Eintragungen in den Nekrologien der Kirchen und Klöster zu Wien, die von den Mitgliedern des Habsburger Herrscherhauses und des hohen Adels sehr reichlich bedacht wurden. In dem Nekrolog des berühmten Klosters Petershausen bei Konstanz findet sich bei Eintragung des im Jahre 1461 verstorbenen Johannes von Seinzheim[1]) der Zusatz, es solle die Messe für ihn mit einer Vigil und Placebo am Tag vor dem Jahrestage gelesen und sein Grab besucht, am Tage selbst solle eine Messe mit Placebo gesungen werden, »wie es eben in unserem Kloster Sitte ist, den Todestag eines solchen vornehmen Herren zu begehen (sicut moris est talibus generosis nostro in monasterio anniversaria peragere). So hat er ja auch uns und unseren Nachfolgern ein Pfund der jährlichen Schiffahrtsabgaben in Amlikain (?) vermacht, wie es in der darüber von seiner Witwe, der hochedlen Gräfin Kunigunde von Nellenberg beschlossenen Urkunde bestimmt ist.« — Noch ausführlicher über derartige Stiftungen ist die Inschrift auf der epitaphartigen Votivtafel in graviertem und

[1]) So die Eintragung für Sturmius, Abt von Fulda, in den Mon. Germ. Scriptores, Bd. XIII, S. 166.

[2]) Seelgerät heißt lateinisch mortuarium oder mortualia. Die für die Seelmessen ausgesetzten Vermächtnisse sollten den Seelen im Fegfeuer helfen. Der Dichter Rosenblüt in Nürnberg (Mitte des 15. Jahrhunderts) singt:

Wann du dein Leben on Totsund endest
das ist dir gar ein gewiß »selgeret«.

Vgl. den Artikel »Seelengereuthe« im Wörterbuch von Grimm.

[1]) Monumenta Germ., Necrologia, Bd. I, S. 313.



G. GRASEGGER DIE DEUTSCHE FAUST
Plakette






GEORG GRASEGGER MODELLE ZU VIER MEDAILLEN

farbig emailliertem Messing, welche die Herzogin Isabella von Burgund, die Mutter Karls des Kühnen, für das Münster in Basel im Jahr 1433 machen ließ. Sie befindet sich heute im Städtischen Museum zu Basel. Oben sieht man eine Darstellung der Pietà, assistiert von dem knienden Herzogspaar und Heiligen, darunter die lange lateinische Inschrift, welche die vielen Geschenke der Stifterin aufzählt, worunter auch zwei Anniversaria (Messen) sind. Es wird dann auf den schriftlich niedergelegten Vertrag zwischen der Herzogin und dem Kloster verwiesen.

Die eben erwähnten Anniversaria sind aus den Nekrologien hervorgegangen (besser wäre der Ausdruck »Anniversarienbücher«); Anniversarium bedeutet ein Seelenamt, das gemäß einer Stiftung am jährlichen Todestag des Stifters abgehalten wird. Diese Seelenämter also wurden in ein Buch eingetragen, das schlechtweg Anniversaria hieß. Da findet man die Namen hervorragender Bischöfe, Äbte usw. und weltlicher Wohltäter der Kirche, besonders von Fürsten und anderen hohen Herren und Damen verzeichnet. Ihr Todestag wurde jährlich durch eine Messe gefeiert. Zu beachten ist, daß das Verlesen des Nekrologiums zum Chorgebet gehörte, das Anniversarienbuch aber in die Sakristei, da in ihm die Gottesdienstordnung für die betreffenden Verstorbenen verzeichnet ist[1]). Aus ihm ist das heute vorgeschriebene Verzeichnis aller an einer Kirche bestehenden Stiftungen hervorgegangen, das in der Sakristei aushängen muß.

Aus dem Nekrolog wurde in den Klöstern alljährlich oder öfters der Rotulus ausgezogen, ein Verzeichnis der in dem betreffenden Jahre Verstorbenen[2]). Dies wurde durch einen Boten (rotulifer oder gerulus) anderen befreundeten Klöstern und Genossenschaften mitgeteilt. Beim Tode Vornehmer oder sonst bedeutender Personen wurde auch ein besonderer Bote abgeordnet. Die rotuli hießen auch brevia mortuorum. Ein Schema für einen solchen Rotulus findet sich Kap. 98 im liber usuum Ordinis Cisterciensis und in

[1]) Vgl. Wetzer und Welte, Kirchenlexikon, 1895, Artikel Anniversaria.

[2]) Vgl. Buchberger, Kirchliches Handlexikon, München 1912, Artikel Rotulus. — Du Cange, Glossar, Artikel Rotulus und Brevia mortuorum S. 744. — Rotulus bedeutet gewöhnlich einen Aktenband, ferner auch das Verzeichnis der in einem solchen Band enthaltenen Vorgänge, wie Prozeßverhandlungen, Zeugenaussagen usw. — Hier also kann man Rotulus mit Trauerrundschreiben wiedergeben.



GEORG GRASEGGER (KÖLN) HL. PAULUS (BRONZE)

Maraunenhoferkirche in Konigsberg i. Pr.

vielen Rotuli der Klöster[1]). Es ist anzunehmen, daß bei dieser Verbindung der Klöster (desselben Ordens) untereinander auch Nachrichten über die Grabmäler und deren Meister mitgeteilt wurden, die vielleicht sich von einem Kloster zum anderen empfehlen ließen oder auch Entwürfe von Monumenten versandten[2]).

Die Totenbestattung sollte unentgeltlich geschehen wie durch viele Konzilienbeschlüsse bestimmt wurde[3]).

Da aber jeder gute Christ vor seinem Tode der Kirche etwas vermachte, entwickelte sich eine Bestattungsgebühr. Es war den Klöstern verboten, einen Gläubigen zur Wahl eines Begräbnisplatzes innerhalb des Klosters zu bewegen und so die oft große Gebühr zu erlangen. Vom 15. Jahrhundert etwa ab war der Verkauf der Grabstellen in den bedeutenderen Kirchen eine Haupteinnahmequelle. Die Preise waren hoch, aber wenigstens genau festgesetzt[4]). Manche Kirchen sind im Innern so zu wahren Kirchhöfen geworden, z. B. die Marienkirche in Danzig, in der oft 2 bis 3 Gräber über einander errichtet wurden.



GEORG GRASEGGER DER KÜNSTLERS SÖHNCHEN

Bei Bischöfen, Äbten und Patronatsherren wurde schon in sehr früher Zeit, wie oben bereits angedeutet, die Bestattung innerhalb des Kirchengebäudes bisweilen erlaubt, daher rührt der Gebrauch, ihre Gräber im Chor zu errichten. Später stellte das Tridentiner Konzil die Normen über die lokale Rangordnung der Begräbnisstellen in dem Kirchenchor für die Bischöfe, Priester und Kanoniker auf das genaueste fest[5]), ohne daß in der Praxis diese feinen Unterschiede immer beobachtet wurden. Schon der Kirchenvater Augustin hatte ja in seiner wahrhaft klassischen Schrift »De cura pro mortuis gerenda« verlangt, man solle sich in der Nähe der Märtyrergräber, also am Altar bestatten lassen. Jeder gläubige Laie mußte darum zu allen Zeiten nach dieser Ehre streben, obwohl prinzipiell das Begraben im Kirchengebäude durch die Konzilienbeschlüsse immer wieder verboten wurde[1]). Die karolingischen Konzilien hatten sogar Beseitigung der schon errichteten Grabmäler verlangt[2]) und die Errichtung von Grabmonumenten überhaupt verboten. Ob diese Bestimmungen wirklich ausgeführt wurden, scheint sehr zweifelhaft. Später, von der frühgotischen Zeit an wurden Laienbegräbnisse innerhalb der Kirchen ganz üblich, aber der Verstorbene mußte dafür außerordentlich hohe Stiftungen ausgesetzt haben. Das Tridentiner Konzil verlangte dann die ausdrückliche Erlaubnis des Bischofs für ein Laienbegräbnis in der Kirche, niemals aber sollte ein Laie am Altar bestattet werden[3]). Auf diese Bestimmung verweist der römische Katechismus von 1566 und verlangt, daß die Beerdigungen auf den Kirchhöfen stattfinden sollen. Der überreiche Bestand von Grabmälern und Epitaphien für Laien in zahlreichen Kirchen Deutschlands beweist hin-

[1]) Delisle, Rouleaux des morts du IXe au XVe siècle, Paris 1866, gibt S. 1. ein Schema für eine solche Todesnachricht aus einer Handschrift der Abtei Murbach im Elsaß vom Jahre 790. Es heißt da: ›De cetero compereat vestra Karitas, quod frater nomine ›ille‹ (N. N.), Kalendas ›illas‹ de ac luce migravit, ut credimus, ad Christum.‹ Es folgt die Aufforderung, für sein Seelenheil zu beten.

[2]) Die dicken Bände der Nekrologia in den Mon. Germaniae habe ich auf solche Notizen nicht durchlesen können. Vielleicht bringen auch die später erscheinenden Bände noch diesbezügliche Nachrichten.

[3]) L. Ruland, Geschichte der kirchlichen Leichenfeier, Regensburg 1901, S. 174.

[4]) Vgl. Bau- und Kunstdenkmale von Lübeck, Lübeck 1906, S. 70.

[5]) Das Nähere bei Lex a. a. O., S. 31.

[1]) Die einzelnen Konzilien hier aufzuzählen, würde zu weit führen.

[2]) So auf dem Konzil zu Tribur.

[3]) Kap. 27, de sepulcris et coemeteriis. — Lex a. a. O., S. 31.



GEORG GRASEGGER (KÖLN) SCHLAFENDER *Studienkopf*

Innsbruck[1]) ruht. Bekannt ist, daß die Herzen der bayerischen Regenten in der berühmten Kapelle der Mutter Gottes zu Altötting beigesetzt werden, die Leichname meistens zu München in der Michaelskirche. Dies Abtrennen der Leichenteile erinnert an die widerliche alte Sitte, das Fleisch durch Kochen abzulösen und nur die Knochen als wichtigsten Teil zu bestatten, da man das geruchlose Präparieren noch nicht verstand. Dies Abkochen (decoquere) muß eine allgemeine Sitte gewesen sein, sonst hätte es nicht Papst Bonifatius VIII. im Jahr 1300 bei Strafe der Exkommunikation verboten[2]).

Der Hauptteil der kirchlichen Feier bei der Beerdigung war und ist noch heute in der katholischen Kirche die Seelen- oder Totenmesse[3]). Sie wird nach den Anfangsworten des Introitus »Requiem aeternam dona eis Domine« Requiem genannt. Der Text dieser Messen war zu allen Zeiten ein sehr mannigfaltiger, bis Papst Pius V. (1566—72) eine Revision des Missale (Missale Romanum) verordnete. Diese Neuordnung von 1570 ist im wesentlichen noch heute im Gebrauch. Nicht zu übersehen ist der mächtige Eindruck der Musik, die wie jeden feierlichen Gottesdienst so auch die Totenmessen bis heute zu begleiten pflegt. In den vielfachen Texten dieser Messen, den Gebeten und Gesängen haben von jeher die Grabbildhauer das Motiv oder Thema gefunden, das sie an dem Grabmal oder Epitaph darstellen wollten und zwar wohl viel früher, als sie die Stoffe aus dem Alten oder Neuen Testament für den ornamentalen Schmuck entnahmen[4]).

reichend, daß die Bestimmungen des Tridentiner Konzils sehr wenig Beachtung gefunden haben. Die protestantische Kirche hat gleicherweise die Bestattung der Geistlichen und Laien im Innern der Kirchen stets geduldet.

Es war schon früh üblich, bei der Bestattung von Königen, Fürsten und hohen Geistlichen das Herz und die Eingeweide herauszunehmen und in einer anderen Kirche zu begraben, so daß der Betreffende zwei, ja drei Grabdenkmäler an verschiedenen Orten bekam. Vom 14. Jahrhundert an ließen sich auch die Domherren, die Mitglieder mehrerer Kurien waren, in jeder dieser Kuriat-Kirchen ein Epitaph errichten; dies geschah vom 14. Jahrhundert an auch ohne daß Teile der Leiche herausgenommen und an anderer Stätte als der ganze Körper beigesetzt wuden. Die Eingeweide des Kaisers Friedrich III. († 1493) wurden in der Stadtkirche zu Linz, wo er starb, beigesetzt[1]), der übrige Körper im Stephansdom zu Wien, wo Nikolaus von Leyen später das mächtige Grabmal entwarf. Der Sohn Friedrichs, Maximilian I., der letzte Ritter († 1519), wurde in Wiener Neustadt vor dem Altar der Schloßkapelle ohne Denkmal bestattet, während sein Herz in dem riesigen Grabdenkmal der Hofkirche zu

[1]) Abb. des schönen Wappensteines im Kunsthistorischen Atlas, Sammlung der Grabsteine, Wien 1892, Taf. 42; Abb. der Grabplatte in Wien, Taf. 43.

[1]) Das Grabmal in Innsbruck wurde 1508 begonnen, aber erst 1584 vollendet.

[2]) Corp. jur Canonici, extravag. Comm., lib. III., Kap. VII. — Ruland a. a. O., S. 174. — Ob das Abkochen lediglich eine deutsche Sitte war, konnte ich nicht ermitteln. — Lex, Das kirchliche Begräbnisrecht, Regensburg 1904, Kap. 11, Zerteilung der Leiber der Verstorbenen, S. 61 f. — R. Röhricht, Zur Geschichte des Begräbnisses more teutonico, Ztschr. für deutsche Philologie, Bd. 24 (1892), S. 505. — W. Effmann Ztschr. f. christl. Kunst V, 1892, S. 253.

[3]) A. Franz, Die Messe im deutschen Mittelalter. Freiburg i. B. 1902.

[4]) Diese Suche nach einem neuen Thema bringt zuletzt die absonderlichsten Stoffe, besonders in der Barockzeit ans Tageslicht, es ist deutlich zu erkennen, daß man der alten, tausendmal wiederholten Vorwürfe



GEORG GRASEGGER (KÖLN) HL. JOHANNES (BRONZE)

Maraunenhoferkirche in Königsberg i. Pr.



GEORG GRASEGGER KRIEGERGRABZEICHEN
Für Gußeisen

Von dem äußeren Vorgang bei einer Totenmesse scheint hier nur folgendes wichtig[1]). Früher (bis Ende des 18. Jahrhunderts) stand die aufgebahrte Leiche während des Gottesdienstes in der Nähe des Altares, heute nur die Scheintumba. Der Chor singt nach dem Graduale die Sequenz: »Dies irae dies illa«, indes der Priester sie leise betet. Am Schluß der Messe wird anstatt des »Ite, missa est« das »Requiescant in pace« gesprochen. Diese drei uralten Worte finden sich bekanntlich am Ende der Inschriften unzähliger Grabsteine (auch als R. I. P.) aus allen Epochen. — Beim Libera nach der Messe wurde der Leichnam vom amtierenden Geistlichen beweihräuchert, desgleichen beim Hinablassen in das Grab, wie ja auch jetzt sowohl bei der Aussegnung und Beisetzung der Leiche, als auch beim Libera Weihrauch verwendet wird, als Symbol der Entsündigung und der Seligkeit. Beim Incens nach der Niedersenkung des Leichnams in das Grab spricht der Geistliche: »Odore coelesti pascat animam tuam Deus . . .«. Auf zahlreichen figuralen Grabplatten wird diese Beräucherung von Engeln zu Häupten des dargestellten Toten ausgeführt: der Weihrauch gilt nicht dem irdischen Leib, sondern der zum Himmel aufsteigenden Seele[1]). Ein frühes Beispiel wäre das Relief für einen Bischof (wohl den Bischof Jorda) in Elne (Pyrenäen, bei Perpignan)[2]). In Deutschland trifft man die Weihrauchengel bekanntlich schon auf mehreren Tympanonreliefs an romanischen Kirchen, auf Grabplatten aber erst am Anfang des 14. Jahrhunderts an, später werden sie so häufig wie in Frankreich. Das erstemal kommen sie wohl an dem Monument für die Äbtissin Gertrud († 1270) in der Schloßkirche zu Quedlinburg[3]) vor, das man etwa um 1330 datieren könnte. Jünger ist vielleicht noch der Ehegrabstein des Grafen Eberhard von der Mark († 1308) in Fröndenberg (Westfalen, Kreis Hamm). Die beiden Weihrauchengel auf dieser mäßigen Arbeit sind recht steif ausgefallen. Im Mainzer Dom trägt die Tumbenplatte für den Bischof Mathias von Bucheck († 1328) ebenfalls zwei schon lebhafter bewegte Weihrauchengel, deren wohl aus Bronze gefertigte Weihrauchfässer heute verschwunden sind[4]). In der spätgotischen Periode werden diese Engel ganz allgemein üblich, wie überhaupt die Engel als Verzie-

überdrüssig war. — Die bekannten Attribute des Todes, die Schädel, Knochen und lebensgroßen Skelette, an denen Würmer, Schlangen und Kröten nagen, oder die Tugendgestalten und Putten, die, an den Sarkophag gelehnt, trauern, kommen allgemein erst vom Ende des 15. Jahrhunderts an vor.

[1]) Es würde viel zu weit führen, hier eine Schilderung des ganzen Herganges einer Totenmeßfeier zu geben.

[1]) Vgl. Escher, Die Engel am französischen Grabmal des Mittelalters. Repertorium für Kunstwissenschaft 1912, S. 99 ff. — Leider fehlt eine ähnliche gute Untersuchung bezüglich des deutschen Grabmals.

[2]) Abb. bei Vitry et Brière, Documents de sculpture française, Tafel 28. Die Weihrauchfässer sind heute sehr beschädigt. — Auch bei der berühmten Bronzeplatte für den Bischof Evrard († 1223) in der Kathedrale von Amiens schwingen zu Häupten der Bischofsfigur zwei Engel ihre Weihrauchfässer, während unten zwei Kleriker Lichter tragen.

[3]) Vgl. Hase und v. Quast, Die Gräber in der Schloßkirche zu Quedlinburg, 1877, S. 15. Diese Dame steht auf einem Adler, der seine Krallen auf einen Löwen und einen Drachen setzt. Nach Psalm 91,3. — Das zitierte Buch teilt die Arbeit noch dem 13. Jahrhundert zu.

[4]) Abgebildet auf S. 24 des lfd. Jahrg., es handelt sich nicht um »musizierende« Engel. D. R.

rung bis in die Renaissancezeit hinein auf keinem größern Grabmal fehlen dürfen. Dies gilt auch von den gravierten Messingplatten. —

Bei der Bestattung der Leiche in das offene Grab wurde das Miserere gesungen. Man findet daher auf den Spruchbändern an unzähligen Grabfiguren (auch an Epitaphien) die Worte eingehauen »miserere mei deus« [1]).

Wie schon bemerkt, lassen sich in dem Text der Totenmessen noch andere Stellen nennen, die den Grabbildhauer bei seiner Arbeit inspiriert haben [2]). Da wären die zuerst aus der Messe »am Tage des Hinganges oder der Bestattung des Toten« die Worte anzuziehen: »jubeas eam (sc. animam) a sanctis angelis suscipi«. Auf diesem Satz beruht wohl die Darstellung zweier Engel zu Häupten des Toten, welche beten oder das Kissen und das Haupt anfassen [3]). Bei der prachtvollen Marmorrelieffigur des heiligen Vitalis in S. Peter zu Salzburg (etwa aus dem Jahre 1440) fassen sechs an beiden Rändern der Platte gleichmäßig verteilte Engel das Bahrtuch, auf dem der Bischof ausgestreckt liegt, um ihn so gen Himmel zu tragen. Das Aufnehmen der Seele des Verstorbenen durch einen Engel [4]) gab der Bildhauer auf dem Relief der Reinheldis in Riesenbeck in Westfalen (ca. 1150). Hier nimmt ein Engel in Wolken die Seele der Betenden an sich. Fast komisch wirkt der Engel auf der Tumba des hessischen Landgrafen Johannes (Mitte des 14. Jahrh.) in der Elisabethkirche zu Marburg. Er hält die betende kleine Figur der Seele, die sich vom Haupte des Landgrafen gelöst hat, indem er dicht am rechten Ohre des Toten kniet. Auf andere Weise wird die Himmelfahrt des Toten auf der Reliefplatte für den Presbyter Bruno im Dom zu Hildesheim (um 1200) gegeben. Zwei Engel tragen die



GEORG GRASEGGER MUTTER JESU

Steingutstatuette

[1]) Es sind die Anfangsworte des 57. Psalmes nach der Vulgata.

[2]) Vgl. Brockhaus, Michelangelo und die Medici-Kapelle, II. Auflage, Leipzig 1911. Hier sind im Anhang aus einem älteren Meßbuch von 1512 »künstlerisch bedeutende« Stellen abgedruckt. Aus ihnen geht hervor, daß auch Michelangelo die Idee für die bekannten vier allegorischen Figuren Tag und Nacht, Morgen und Abend dem Text des Missale entnommen hat. — Aus der Literatur über deutsche Grabmäler kann ich keine derartige Untersuchung nennen.

[3]) Im Dom zu Mainz knien über dem als Bischof dargestellten Bonifatius (errichtet 1357) zwei betende Engel. Vgl. das in Eberbach a. Rh. befindliche Grabmal des Eberhard von Stein, abgebildet S. 27 des vor. Jahrg. — Auf der prachtvollen Messingplatte des Hoevener (1357) in der Nikolauskirche zu Stralsund fassen zwei Engel das Kopfkissen. — Auf der Platte für Bischof Rupert im Dom zu Paderborn († 1394) halten zwei Engel die Mitra; hier findet man auch noch sechs musizierende Engel zuseiten des Bischofs. — Nicht weniger als sieben Engel figurieren auf der großen eindrucksvollen Marmorplatte, die die Tumba des Herzogs Albrecht von Bayern († 1397) in der Karmeliterkirche zu Straubing bei Regensburg deckt. Fünf von ihnen schweben am oberen Teil um das Haupt und Kissen des gerüsteten Herzogs, der mit dem ungeheuer großen Pelzhut angetan tot daliegt.

[4]) In späterer Zeit, von der Spätgotik an, sind, wie oben schon betont wurde, die Engel fast auf jedem Grabmal zu finden, in der Renaissanceperiode werden sie (z. B. an den Grabtafeln des Peter Vischer) zu spielenden Putten, die einen recht weltlichen Charakter haben. Auch als Wappenhalter kommen sie manchmal vor. So an den Seitenteilen der prachtvollen Rotmarmortumba für den Pfalzgrafen Otto († 1449) in der Hofkirche zu Neumarkt in der Oberpfalz (zwischen Regensburg und Nürnberg).



RICHARD STEIDLE (MÜNCHEN) ENTWURF ZU EINER GEDENKKAPELLE

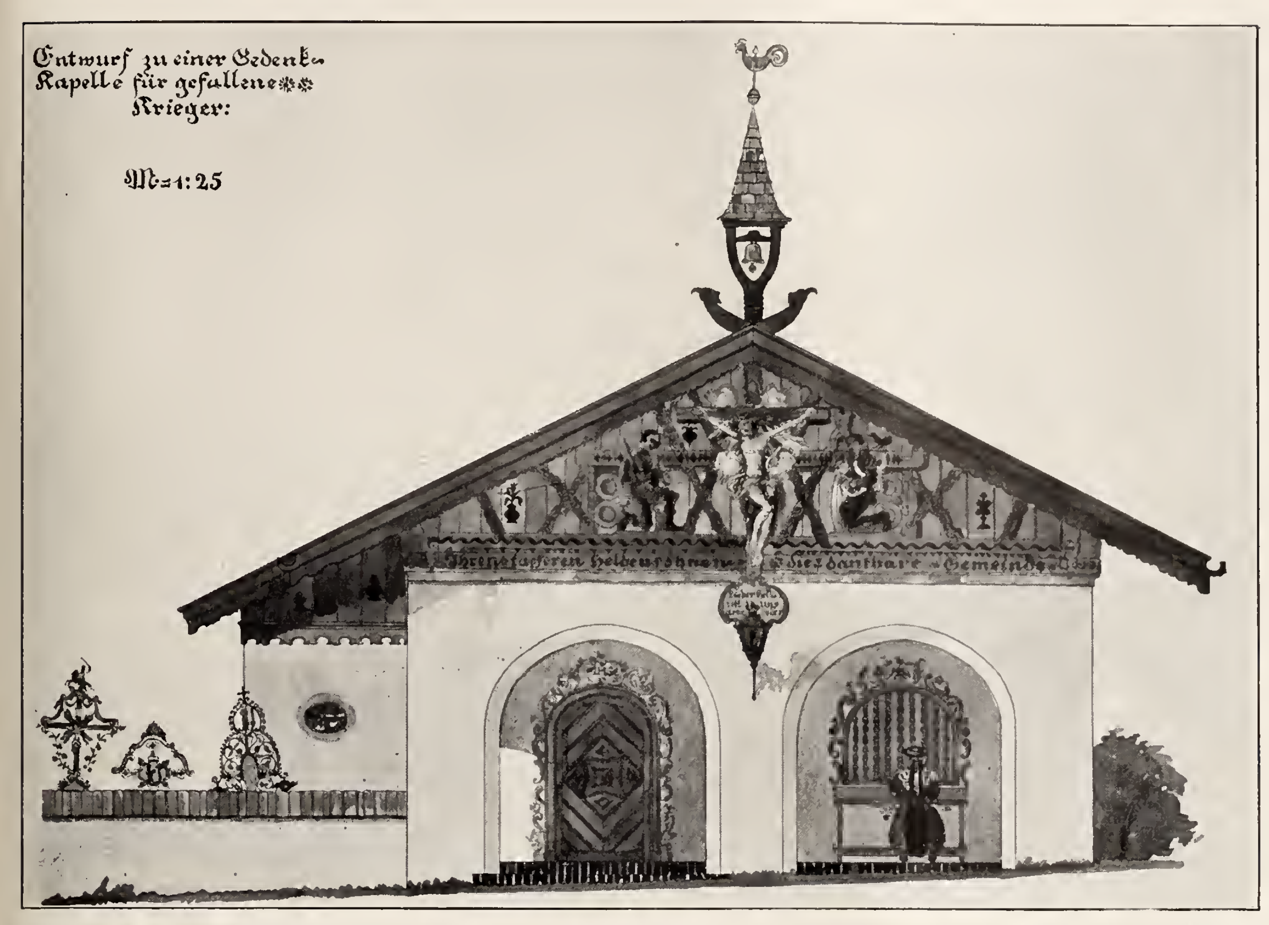
Vgl. Abb. S. 215. — Text S. 225

Seele da in einem Tuch zu Christus empor. Diese Lösung: die betende Seele als kleines Menschenkind halb aus dem Tuch hervorsehend darzustellen, das rechts und links ein Engel hält, wird später auch auf gravierten Messingplatten Mode. Die Engel tragen dort die Seele zu Abraham, dieser sitzt obendarüber und hält das Kindlein, die Seele, in seinem Schoß. So auf der Platte der Bischöfe Serken und Mul im Dom zu Lübeck (ca. 1360)[1]. Diese Idee, über dem Haupte des Bestatteten, also an einer wichtigen Stelle, den Vater Abraham mit der Seele in seinem Schoß thronend anzubringen[2], beruht wohl auf einem älteren Begräbnisritus, wo es heißt: »Nimm auf, o Herr, in den Schoß des Patriarchen Abraham die Seele deines Dieners N. N. und geselle sie zu den Heiligen und allen Auserwählten« usw., ferner auf der Stelle des Gebetes In exspiratione: Es nehme dich auf Christus, der dich gerufen hat, und in den Schoß Abrahams mögen die Engel dich tragen. Auch das Offertorium der Totenmesse enthält eine hierhergehörige Stelle[1]. Die Gemeinschaft des Toten mit den Heiligen und Engeln erbittet der Begräbnisritus mehrfach, so z. B. wenn es in der schon erwähnten Messe für einen Verstorbenen heißt: »inter sanctos et electos tuos resuscitatus respiret«[1]. Diese Heiligen (bisweilen die Patrone des Toten) werden auf den Fialen zu beiden Seiten der Gestalt des Toten oft übereinander dargestellt. So auf der gewaltigen Platte für den König Günther von Schwarzburg von 1352 im Dom zu Frankfurt am Main. Hier stehen je zwei Heilige rechts und links übereinander. Eine solche Häufung von Heiligen paßte besser für die Zeichnung auf den Messingplatten, wo manch-

[1]) Abb. bei Creeny, Monumental brasses on the continent of Europe. London 1884, S. 13. — Andere ebenda.

[2]) In den Beschreibungen der betreffenden Grabmäler wird diese Abrahamgestalt gewöhnlich Christus oder Gottvater genannt. Die Frage muß von Fall zu Fall untersucht werden. Abraham wird hier in die Liturgie hereinbezogen mit Rücksicht auf die Parabel vom reichen Prasser und dem armen Lazarus.

[1]) So im Sakramentar von Fulda (X. Jahrh.). Vgl. Quellen zur Geschichte der Abtei Fulda, Bd. IX, Fulda 1912, S. 317.



RICHARD STEIDLE (MÜNCHEN) ENTWURF ZU EINER GEDENKKAPELLE FÜR GEFALLENE KRIEGER

Text S. 225

mal über ein Dutzend Heilige die Architektur beleben, wie auf der Tafel für das Ehepaar Zoest (Soest) von 1361 in der Johanneskirche in Thorn[1]).

Die vertikalen Seiten von Hochgräbern (Tumben) sind gewöhnlich durch eine spitzbogige Architektur in kleine Abschnitte geteilt. Diese eignen sich sehr gut zur Aufnahme einzelner kleiner Heiligenfiguren, wie man auf mehreren Monumenten im Chor des Domes zu Köln beobachten kann, von denen das älteste die Tumba für den Bischof Gottfried von Arnsberg († 1370) ist. Hierher gehört auch die Tumba für den Erzbischof Ernst von Sachsen im Dom zu Magdeburg, gegossen im Jahre 1495 von Peter Vischer; an den Langseiten stehen je sechs bärtige Heilige (Patrone?). Eine noch größere Versammlung von einzelnen, stehenden Heiligen zeigen die Seitenplatten des ziemlich roh gearbeiteten Hochgrabes für die Kurfürstin Anna von Hohenzollern († 1513) in der Klosterkirche zu Heilsbronn bei Ansbach, der einzigen Kirche, in der man ältere Grabmäler der Hohenzollern findet.

Bereits in den ältesten Texten der Totenmesse findet sich die auf dem Psalm XXI, 22 (salva me ex ore leonis, rette mich aus dem Rachen des Löwen) beruhende Stelle »libera eas (sc. animas) de ore leonis«, befreie die Seelen aus dem Rachen des Löwen. Sie ist im Offertorium der Totenmessen enthalten. Dies »os leonis« wird von den Auslegern als Gewalt der Dämonen gedeutet, in der die büßenden Seelen der Verstorbenen schmachten. Man könnte wohl ohne Bedenken mutmaßen, daß die Grabbildhauer durch diese Stelle veranlaßt worden seien, die Figur des Verstorbenen auf einen Löwen zu stellen, wodurch dann der Tote als Überwinder der bösen Mächte verherrlicht erscheint. Den wenigen Kunsthistorikern, die sich mit der Tiersymbolik an Gräbern bisher beschäftigt haben[1]), scheint diese Stelle entgangen

[1]) Ähnlich auch auf dem genannten Messingstein des Hoevener in Stralsund. — Die Zoestplatte ist abgebildet bei Creeny S. 16, 17, die des Hoevener S. 15. — Vgl. Abb. S. 24 des lfd. Jahrg. dieser Ztschr.

[1]) Buchner, Zur Tiersymbolik, namentlich an Grab-

zu sein. Sie weisen darauf hin, daß »der Löwe im Anschluß an die vielen verschiedenen Bibelstellen, die ihn nennen, in ganz verschiedenem Sinne gefaßt werden kann als Symbol der Macht Gottes oder des Bösen« (Fink). Die Macht des Bösen, der Satan, ist unzweifelhaft unter dem os leonis der Messe gemeint, da um Befreiung von ihr gebetet wird, ne absorbeat eas tartarus, damit sie nicht die Hölle verschlinge, damit sie nicht der Finsternis verfalle. Der in der ganzen Christenheit im Laufe so vieler Jahrhunderte verbreitete Text der Totenmesse und also auch der hier erwähnten Stelle hatte sicherlich mehr Beachtung gefunden als die anderen Bibelstellen, nach denen man den Löwen als Symbol der Macht Gottes oder des Erlösers (der »Löwe von Juda«) deuten kann[1].

mälern, Ztschr. für christliche Kunst, 1903, Spalte 369f. — Fink, Die figürliche Grabplastik in Sachsen von den Anfängen bis zur zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Berliner Dissertation 1915, S. 55f. — Ein gründliches Eingehen auf diese interessante Materie muß ich mir hier versagen.

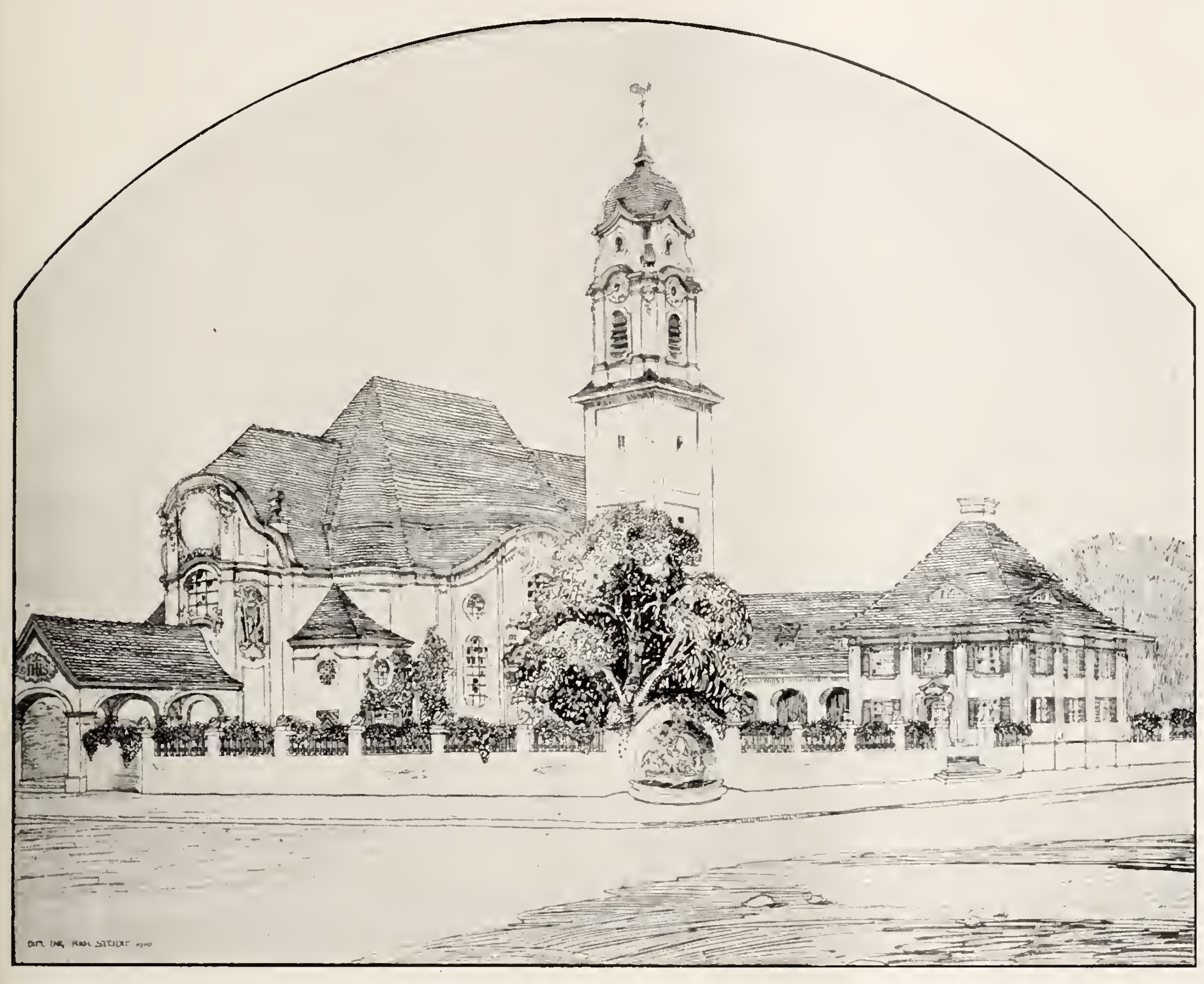
[1]) Vgl. Die Antiphon der I. Nokturn des Totenoffiziums aus Ps. 7, 3: (Salvum me fac ex omnibus persequentibus me et libera me) nequando rapiat ut leo animam meam = (erlöse mich von allen meinen Verfolgern und befreie mich), daß er (der Verfolger) nicht etwa raube wie ein Löwe meine Seele. Ferner den Versikel der III. Nokturn aus Ps 73, 19: Ne tradas bestiis animas confitentes tibi = Übergib nicht den Raubtieren die Seelen, die dich bekennen (Hebr.: die Seele deiner Taube). Endlich I. Petr. 5, wo es heißt, daß der Widersacher, der Teufel, wie ein brüllender Löwe umhergeht, suchend, wen er verschlingen könne. Im 21. Psalm (Vers 21 und 22) wird nicht nur um Errettung aus dem Rachen des Löwen gebetet, sondern auch um Erlösung aus der Gewalt des Hundes. Dementsprechend findet sich zu Füßen der Gestorbenen auf Grabmälern außer dem Löwen auch der Hund. Psalm 7 wird in der I. Nokturn des Totenoffiziums gebetet. D. Red.

Das Stehen auf dem Löwenleib, das bei so unzähligen Grabfiguren des Mittelalters zu beobachten ist, muß als Überwinden des Löwen, der Macht des Bösen gedeutet werden. Vers 13 des 91. Psalms sagt ganz deutlich: »Auf Nattern und Basilisken wirst du gehen und zertreten wirst du Löwen und Drachen.« Ein handgreiflich zu nennendes Beispiel für letztere Stelle ist die schon einmal genannte Grabfigur der Äbtissin Gertrud von Querfurt († 1270) in der Schloßkirche zu Quedlinburg am Harz. Sie steht auf einem Adler oder Falken, dessen eine Kralle auf einem Löwen fußt, während die andere auf dem Schweif eines sich krümmenden drachenartigen Fabeltieres gestellt ist. Als Beispiel dafür, daß der Gedanke, es solle der Löwe, also das böse Prinzip, von dem auf ihm stehenden Abbild des Begrabenen überwunden werden, den Bildhauern auch wirklich bewußt war, dürfen freilich nur Grabsteine aus der frühesten Zeit angeführt werden, denn es erscheint klar, daß den Künstlern späterer Epochen der Gedanke an das böse Prinzip bei Wiedergabe ihrer Löwen längst abhanden gekommen war, welche schon in der frühgotischen Zeit gewöhnlich weit eher den Eindruck zahmer Hunde machen als den grimmiger Feinde der Menschen[1]). Auch im Gegensatz zu dem

RICHARD STEIDLE GEHÄUSE EINER TISCHORGEL

Werk von R. Burkhardt. Links und rechts alte Figürchen

[1]) Die Löwen bei den Grabfiguren Riemenschneiders machen oft den Eindruck sanfter gelehriger



RICHARD STEIDLE — PROJEKT FÜR EINE KIRCHE IN WRIEZEN

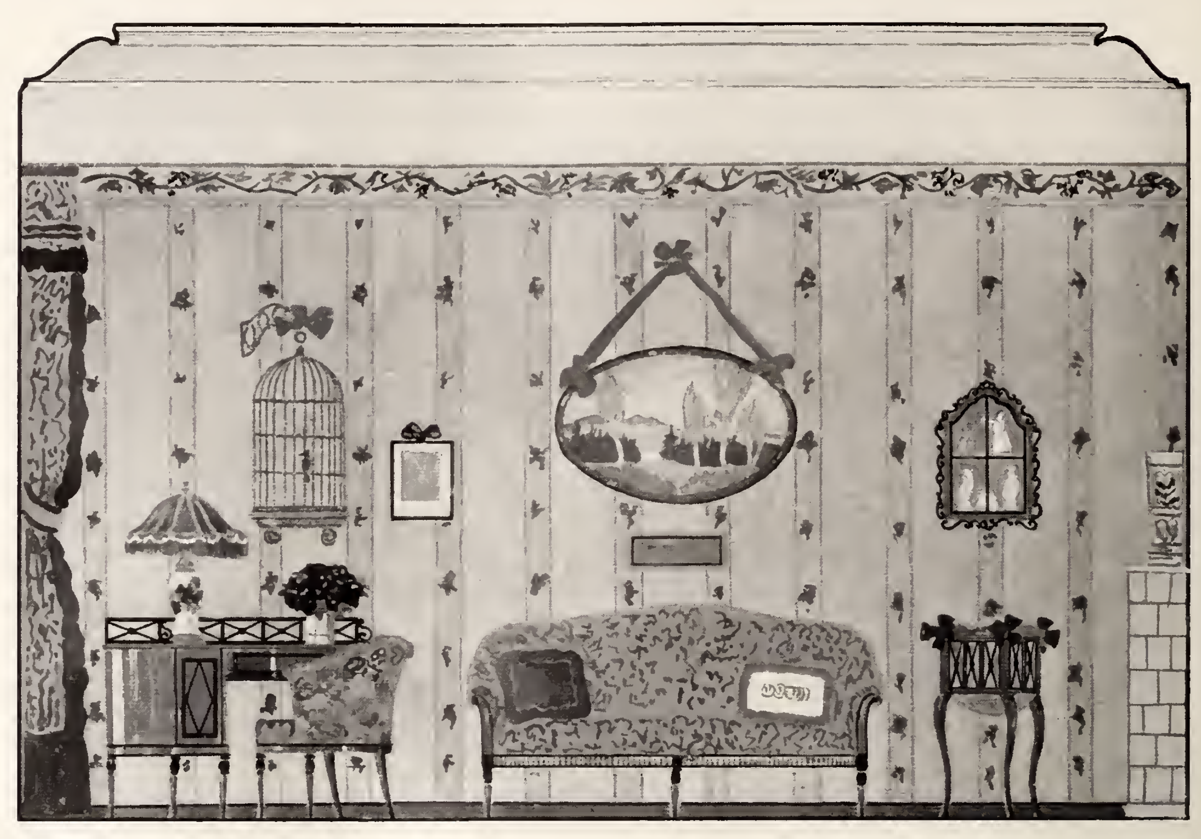
Von der Kirchengemeinde angekauft. Unausgeführt. — Text S. 224

doch wohl sehr geringen Einfluß der so oft zitierten Bestiarien auf die Grabmalkunst, nach denen der Löwe seine totgeborenen Jungen am dritten Tage durch sein mächtiges Gebrüll zum Leben erweckt, worunter nach den Auslegern die Auferstehung Christi zu verstehen ist, war die hier besprochene Stelle vom os leonis in den Requiemsmessen von weit größerem Einfluß auf die Tiersymbolik des Grabmalplastikers, der ja die Auferstehung der Christen, wie Tausende von Grabmälern lehren, durch Wiedergabe der Auferstehung des Heilandes zu symbolisieren pflegte. Welche Bedeutung man im ganzen Mittelalter der Erscheinung des Löwen zuschrieb, lehrt ein Hinweis auf die Heraldik, er kann dort mit Fug das älteste Wappentier genannt werden. Anzuführen wäre hier noch eine Stelle aus dem Bestiarium, das kein Geringerer als Leonardo da Vinci um 1500 verfaßt hat[1]). Es heißt da vom Löwen: »Läßt sich den Kindern der Tugend vergleichen, so durch den Ruf der Lobpreisungen aufwachen und die ehrenbringenden Studien fördern, durch die sie immer höher gehoben werden. Und alle Schlechten fliehen bei diesem Ruf, indem sie sich von den Tugendhaften scheiden.« Mit dieser gekünstelten Deutung, die mit der Hl. Schrift nichts mehr gemein hat, läßt sich für unser Thema nichts anfangen. Man sieht nur auch hier, wie verschieden das os leonis, aus dem Zusammenhang genommen, gedeutet werden kann; mit der deutschen Grabbildhauerei hat die Schrift Leonardos nichts zu schaffen.

Der Bildhauer wußte aber auch ferner aus

Pudel. — Zum erstenmal kommt der Löwe zu Füßen einer Grabgestalt auf dem prächtigen Monument für den Grafen von Groitsch († 1124) in Pegau bei Leipzig vor.

[1]) Die Stelle ist hier zitiert nach dem Buche von M. Herzfeld, Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet, Leipzig 1904, S. 218. — Vgl. auch im Neuen Testament die Stelle der Apokalypse 5,5, wo Christus der Sieger als Löwe vom Stamme Juda bezeichnet wird, während er schon im nächsten Verse unter dem Bilde des Lammes erscheint.



RICHARD STEIDLE ZIMMERAUSSTATTUNG

der Totenmesse, daß der sieghafte Erzengel Michael die büßenden Seelen aus dem os leonis, aus der Finsternis befreit und als Wächter des Paradieses in das heilige Licht einführt. So heißt es im Offertorium: »Signifer sanctus Michael repraesentet eas (animas) in lucem sanctam.« Darum ist er der eigentliche Patron aller Totenkapellen und figuriert auch bisweilen auf Epitaphien, wie z. B. auf dem Votivrelief eines Priesters Heinricus, das heute im Nationalmuseum zu München aufgestellt ist[1]).

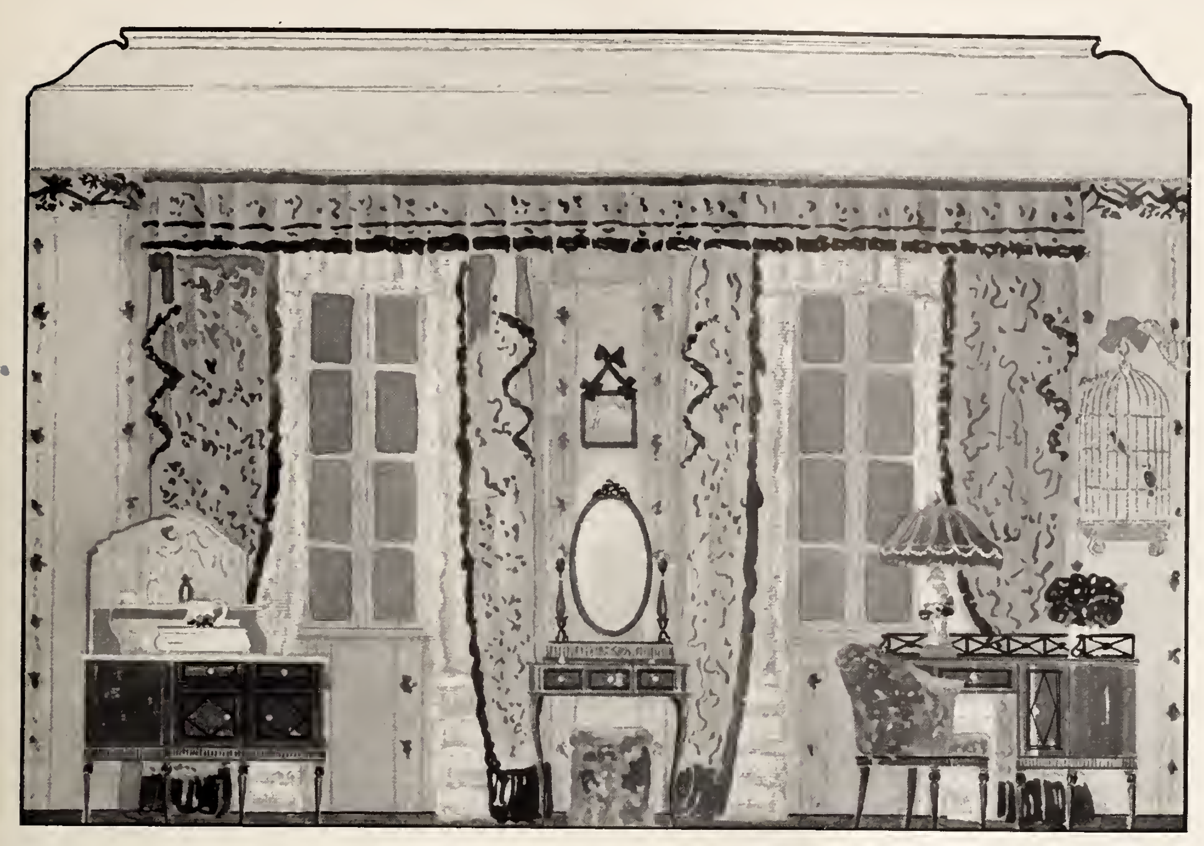
Die schon erwähnte herrliche Sequenz: »Dies irae, dies illa« hat zum Thema das Jüngste Gericht mit allen seinen Schrekken für die Sünder und seinem Lohn für die Gerechten. Wie dieses in der Malerei bereits in früherer Zeit wiedergegeben wurde, so war es auch in der Plastik schon seit der romanischen Kunst beliebt. Auf Grabmälern wird es erst im 15. Jahrhundert üblich, später tritt es immer häufiger auf, doch finden sich selten bedeutendere Leistungen darunter. In der frühesten Zeit betonte die Plastik die Hauptsache, nämlich den Richter selbst in der Glorie, während die übrigen Gestalten räumlich eine geringe Rolle spielen. Dieser Art ist ein Epitaph (ohne Inschrift, von ca. 1380) in der Klosterkirche zu Heilsbronn[1]). Die aus der Malerei bekannten Schwerter gehen vom Munde des Heilandes aus, unterhalb steigt ein Auferstehender gerade aus dem Sarg. Rechts und links von ihm kniet das den Heiland anbetende Ehepaar, wohl die Donatoren des Epitaphs. Christus als Weltenrichter wird am Ende der spätgotischen Periode und besonders in der Renaissancezeit ein so beliebtes Thema auch auf Grabsteinen und Epitaphien, daß hier keine Beispiele genannt zu werden brauchen. Ebenso steht es mit der Szene der Auferstehung des Heilandes[2]), die so recht eine Quelle des Trostes für den Sterbenden wie auch für die Hinterbliebenen war, was ja auch der Apostel Paulus im I. Korintherbrief (15, 14.20.35 ff.) ausgesprochen hat.

An die Verrichtung liturgischer Gebete durch die Geistlichen mögen die vier grotesken, an

[1]) Die bemalte Steinskulptur, auf der links am Rande vor dem stehenden Michael der Stifter Heinrich kniet, stammt aus Dirlewang in Oberbayern und ist etwa im Jahre 1340 entstanden. Dies Relief wäre sonach das erste Epitaph, auf dem Michael dargestellt ist, vielleicht ist es auch das älteste Epitaph überhaupt, wenn es auch keine Todesnachricht des Heinrich vermerkt.

[1]) Die Skulptur ist verwittert und wohl niemals künstlerisch hervorragend gewesen.

[2]) Die Auferstehung findet sich in Relief fast auf jedem Grabmal des ausgehenden 16. Jahrhunderts vor.



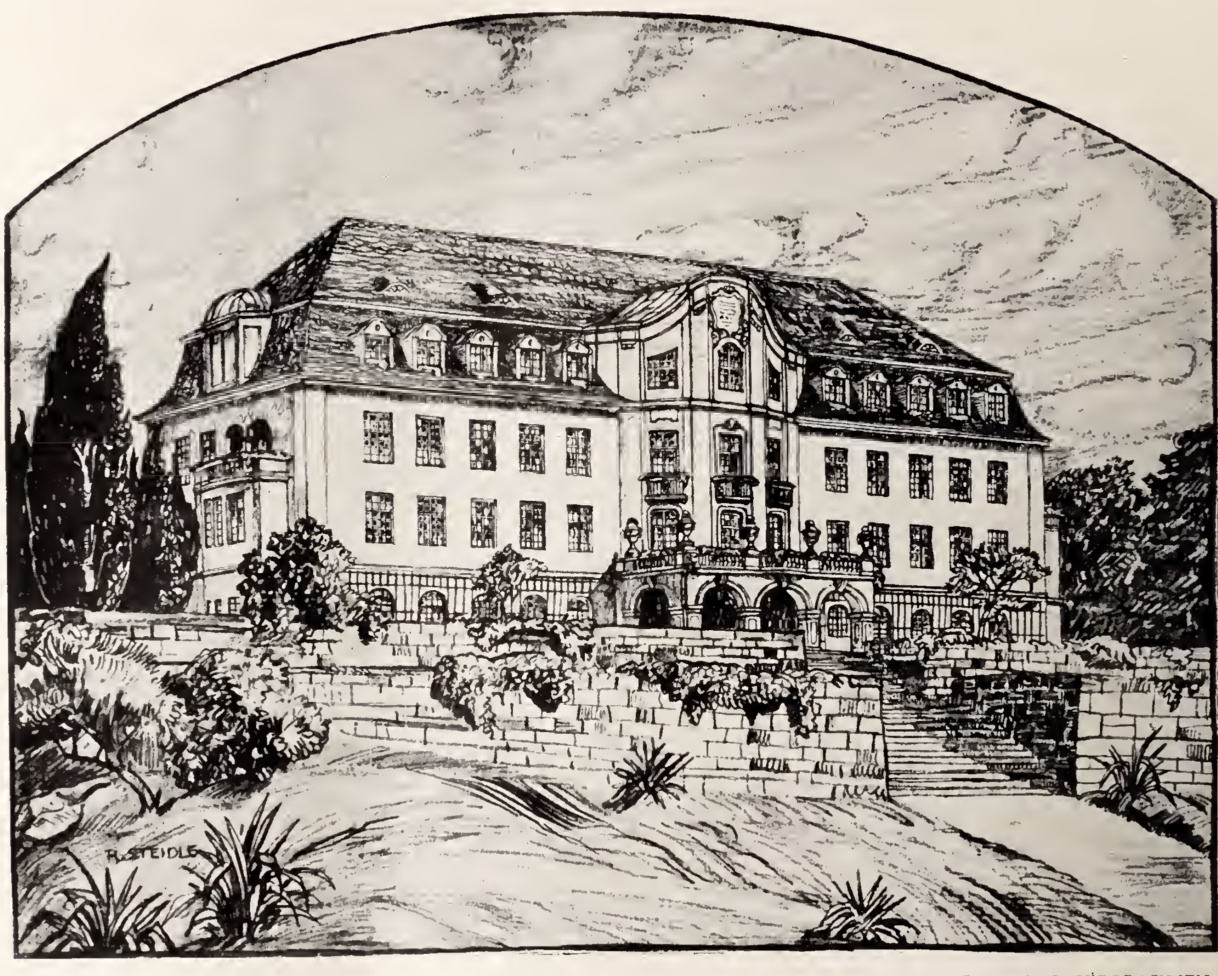
RICHARD STEIDLE ZIMMERAUSSTATTUNG

Säulen gelehnten Kleriker des Bahrengrabes für den Grafen Curcibold im Dom zu Limburg erinnern[1]). Solche im Buch lesende Geistliche und Mönche, welche Totenwache halten, finden sich noch auf den schönen Tumben der hessischen Fürsten in der Elisabethkirche in Marburg. So auf dem Doppelgrab für Landgraf Heinrich und seinen Sohn Heinrich[2]) und auf der vom selben Meister herrührenden Tumba für den Landgrafen Johannes. Diese lesenden Figuren sitzen zu Füßen der Toten und sind in kleinem Maßstab dargestellt. Züge aus der Trauerversammlung bei der Totenfeier wurden schon auf dem Reliefstein für den obengenannten Presbyter Bruno im Hildesheimer Dom zu geben versucht. Da sieht man zwei Bettler an der aufgebahrten Leiche ihres Wohltäters, dessen Füße noch eine Frau und ein kniender Mann umfassen. Drastisch wirken auch die klagenden Frauen und Männer an den acht Stützen des Bahrengrabsteines für den Stifter Konrad Groß († 1356) in der Spitalkirche zu Nürnberg. Es sind Spitalbewohner, die ihren Wohltäter beweinen. Das ganze Trauergefolge schildern die Reliefs auf den Seitenteilen des Hochgrabes für Gebhard von Querfurt († 1383) in der Schloßkirche zu Querfurt (Provinz Sachsen), wie ja überhaupt schon in frühester Zeit (wie noch heute) bei jedem Leichenbegängnis auf ein möglichst zahlreiches Gefolge Wert gelegt wurde. Es war wohl ursprünglich französische Hofsitte der Gefolgsmannschaft, sich in schwarzes Tuch derart einzuhüllen, daß kaum das Gesicht zu sehen war. Als auf dem Konzil zu Konstanz 1415 (10. Oktober) der Kardinal von Bari, Landolf, starb und 14 Tage danach im Münster sein Gedächtnisgottesdienst unter Teilnahme der zahlreichen, zu diesem Konzil versammelten geistlichen und weltlichen Herren gefeiert wurde, saßen um den Katafalk, ein hölzernes mit 400 Kerzen erleuchtetes kleines Haus (die chambre ardente) 45 Diener des Kardinals. Sie waren, wie Ulrich von Richental[1]) erzählt, »alle schwarz

[1]) Das Denkmal stammt von etwa 1280.

[2]) Früher hielt man die Dargestellten für Otto den Schütz und seine Gattin. — Am Fuß dieser Tumba einzelne durch Bogenstellungen getrennte Trauerfiguren. — Die beiden Tumben stammen wohl aus der Mitte des 14. Jahrhunderts.

[1]) Ulrich von Richentals Chronik des Konzils zu Konstanz 1414—1418, deutsch von Brandt (Voigtländers Quellenbücher Nr. 48) Leipzig, ohne Jahr, S. 79. — Die ziemlich ausführliche Beschreibung der Begräbnisfeier ist, soweit ersichtlich, noch nirgends zitiert worden. Etwas kürzer ist die Beschreibung des Begräbnisses des englischen Bischofs Halam (Halum), der ebenfalls auf dem Konzil starb (a. a. O. S. 106).



RICHARD STEIDLE — ENTWURF FÜR EIN DEUTSCHES KRANKENHAUS IN PORTO ALEGRE (SÜDBRASILIEN)

Chirurgischer Pavillon. — Text S. 224

gekleidet in neue lange Mäntel mit Kapuzen. Das Tuch war aber nicht zugeschnitten und genäht, sondern sie hatten sich darin eingehüllt. Jeder bekam dazu zwölf Ellen und jede Elle kostete einen Gulden. Die Mäntel zogen sie auf der Erde einen Schuh weit nach, je nachdem sie kleiner oder größer waren. Ein jeder trug in seiner Hand eine brennende Kerze, die ein halbes Pfund wog«. Diese vermummten Gestalten, die aus der französischen Grabmalplastik bekannten »pleureurs«, sind an deutschen Gräbern recht selten. Als Beispiel wären die Tumben für den Erzbischof Engelbert von der Mark († 1368) im Dom zu Köln und für den Markgrafen Georg von Meißen († 1402) in der Kirche zu Schulpforte in Thüringen zu nennen, doch sind da die Gewänder und Kapuzen nicht zu so drastischen Bewegungsmotiven benutzt, wie bei den eindrucksvollen französichen Pleureurs, z. B. des Claus Sluter am Grabe Philipps des Kühnen (Ende 14. Jahrhundert, heute im Louvre). Eine sehr schöne Darstellung des ganzen Trauergefolges mit der vorangehenden Geistlichkeit nebst Klagejungfrauen und Verwandten sieht man an den Seitenwänden des Hochgrabes für den Herzog Heinrich IV. von Schlesien († 1290) in der Kreuzkirche zu Breslau. Die einzelnen Gruppen sind durch Blendarkaden abgeteilt. Der ganze lange Leichenzug eines regierenden Herrschers, voran sein Leichenwagen, ist auf der architektonisch reich gegliederten, die Gruft abschließenden steinernen Schranke in der Kirche zu Emden in fünf Reliefs dargestellt. Er gilt dem Grafen von Ostfriesland, Enno Cirksena († 1548). Das Vorbild ist wohl in den damals beliebten Kupferstichwerken zu suchen, die bei jedem größeren Begräbnis eines regierenden Herren herausgegeben und an die Teilnehmer verschenkt wurden.

Die einzelnen Themata aus den Evangelien, dem Marienleben usw., die allmählich

Seine figurale Grabplatte aus graviertem Messing hat sich im Chor der Münsterkirche erhalten.



RICHARD STEIDLE

ENTWURF ZU EINER AUFNAHME-BESCHEINIGUNG

Text S. 224. — Vgl. XIII. Jahrg. S. 265



Marianische Jünglings-
Sodalität Annen i. d. M.
Aufnahmsbescheinigung
Der Jüngling ____________ wurde
als Mitglied aufgenommen. Über den
Zweck und die Aufgaben unserer Vereinigung und über
die von ihm zu übernehmenden Pflichten wohl unter-
richtet, versprach er treue Zugehörigkeit und eifrige
Pflichterfüllung und gelobte nach Ablegung des
Glaubensbekenntnisses sich stets tapfer und treu
als überzeugten Katholiken zu bekennen und durch
ein in Wort und Tat sittenreines Leben zu betäti-
gen: Mein Sohn, alle Tage deines Lebens
habe Gott in deinem Herzen und hüte dich, je in eine
Sünde einzuwilligen. (Tob: 4 · 6 ·) Anno Dom: ____
Der Präses: ____________ Tapfer und treu Der Präfekt: ____________
Der Schriftführer: ____________

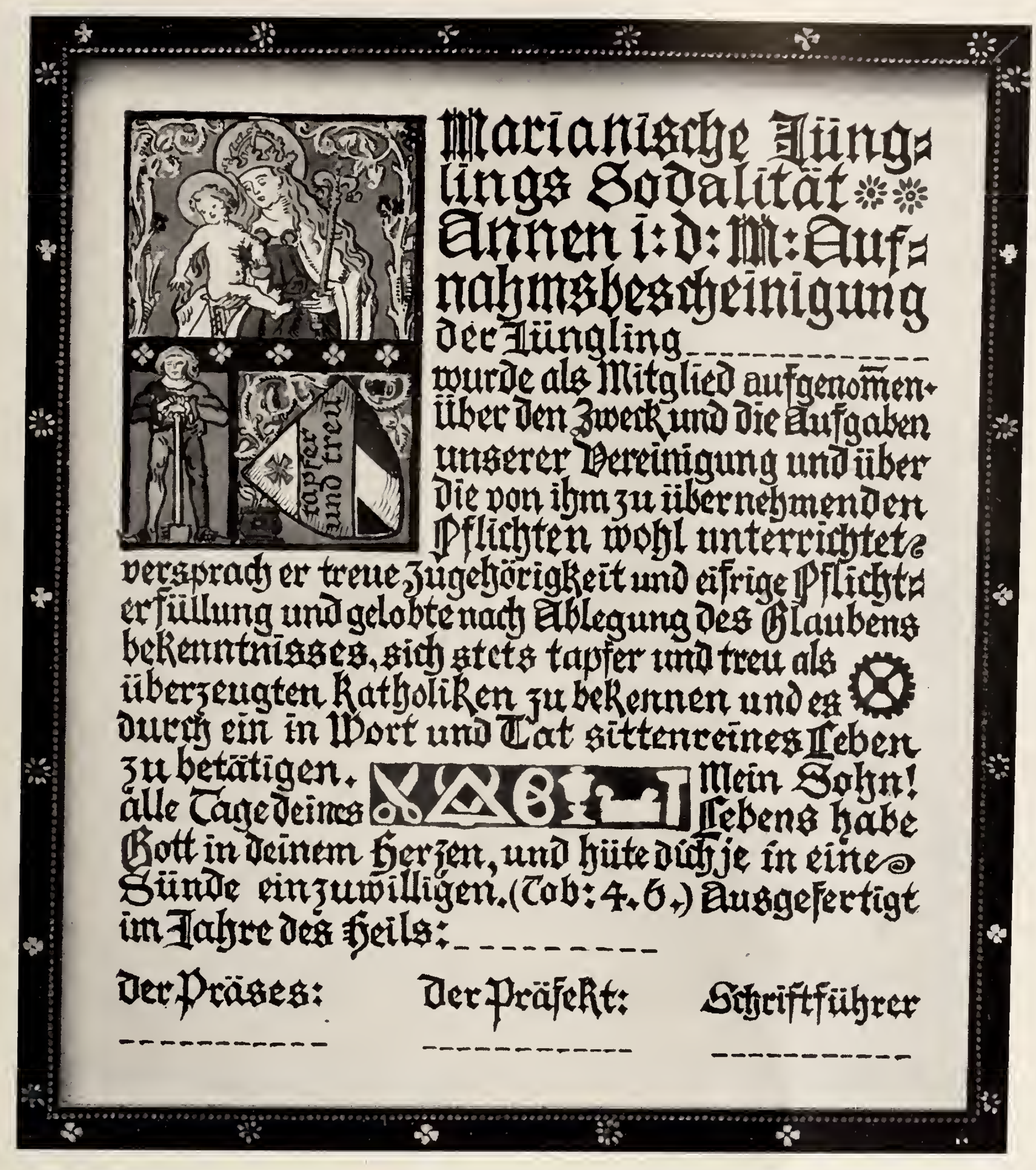
RICHARD STEIDLE — ENTWURF ZU EINER AUFNAHME-URKUNDE

Text S. 224

die ältesten typischen Darstellungen auf Grabmälern und Epitaphien verdrängten, können hier nicht aufgezählt werden; die Auswahl beruhte schon seit dem 16. Jahrhundert auf dem Willen und der Liebhaberei des einzelnen oder auf einer gerade aufkommenden Mode, aber nicht mehr auf den rituellen Übungen beim Begräbnis und bei der Totenmesse.

ZUR BEREICHERUNG DER GRABMALKUNST

Vor mehr als 7 Jahren machte der Herausgeber dieser Zeitschrift den Gedankenkreis, der dem vorstehenden Aufsatz über den Einfluß des kirchlichen Begräbnisritus auf die ältere Grabmalkunst zugrunde liegt, zum Thema eines Vortrages vor einer Anzahl junger Künstler. Er hob aus den kirchlichen Sterbegebeten, dem Begräbnisritus und der Totenmesse alle jene Stellen heraus, welche die Phantasie des bildenden Künstlers befruchten konnten, und insbesondere jene Gedanken, die zur Verwertung in der religiösen Grabmalkunst geradewegs herausfordern. Damit wollte er den Anstoß zum Neudurchdenken und Verarbeiten der ergreifenden Gebete geben, durch welche die Kirche das Hinscheiden und die Bestattung ihrer Kinder weiht. Es wäre nicht zu verwundern, wenn jene Absicht erfolglos geblieben wäre. Denn die Liturgie und namentlich der hier einschlägige Teil derselben ist unserer Laienwelt, der Großteil der christlichen Künstler nicht ausgenommen, ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch und diese Siegel löst nicht ein abendlicher Vortrag, sie fallen erst allmählich, wenn man dauernd mit der Kirche denkt und lebt und zielbewußt lernt.


Marianische Jüng-
lings Sodalität
Annen i: D: M: Auf-
nahmsbescheinigung
der Jüngling ____________
wurde als Mitglied aufgenommen.
Über den Zweck und die Aufgaben
unserer Vereinigung und über
die von ihm zu übernehmenden
Pflichten wohl unterrichtet,
versprach er treue Zugehörigkeit und eifrige Pflicht-
erfüllung und gelobte nach Ablegung des Glaubens
bekenntnisses, sich stets tapfer und treu als
überzeugten Katholiken zu bekennen und es
durch ein in Wort und Tat sittenreines Leben
zu betätigen. Mein Sohn!
alle Tage deines Lebens habe
Gott in deinem Herzen, und hüte dich je in eine
Sünde einzuwilligen. (Tob: 4. 6.) Ausgefertigt
im Jahre des Heils: _________

Der Präses: Der Präfekt: Schriftführer
___________ ___________ ___________

RICHARD STEIDLE — ENTWURF ZU EINER AUFNAHME-URKUNDE

Text S. 224

Jenen, welche außerhalb des kirchlichen Gedankengutes aufgewachsen sind, mag ihre Verständnislosigkeit gegenüber diesen Dingen verziehen sein, solange sie sich kein Urteil über das zumessen, was sie nicht wissen. Wollen sie jedoch darüber schreiben, so sollten sie sich zuerst darin umsehen, aber etwas genauer, als beispielsweise jener Kunstschriftsteller, der in seinem Buch berichtet, um den Gebrauch des kirchlichen Gerätes im Kultus verstehen zu lernen, sei er an einem Ostermorgen zu einem Hochamt gegangen, wo er die drei zelebrierenden Priester und die Chorknaben sah und Mozarts strahlender Musik lauschte. Solchen Oberflächlichkeiten begegnet man in Kunstartikeln nicht selten, wir können sie nicht hindern. Bei unseren Künstlern und Kunstfreunden aber muß sich das Bewußtsein schärfen, daß die Verwertung der Tradition in der Kunst nicht im Nachtreten hinter den Vorgängern, nicht im äußeren Wiederholen der gewöhnlichsten und gewohnten Formen und Darstellungsgebiete besteht; vielmehr soll sich die Tradition darin äußern, daß die besten Gedanken und Empfindungen aller Jahrhunderte der Kirche in der Liturgie und ihren Ausstrahlungen auf das gesamte religiöse Leben ihren



ALTE DORFKIRCHE UND FRIEDHOF ZU WIDDERSBERG
GEZEICHNET VON RICHARD STEIDLE

Niederschlag finden, um in uns immer wieder neu zu leben und Leben zu spenden. Das ist die Tradition, die wir brauchen und pflegen wollen. Deshalb müssen wir uns in die Gebete und Gebräuche der Kirche vertiefen und der Kunst ihren Inhalt vermitteln.

S. Staudhamer

ZEICHNUNGEN UND ENTWÜRFE VON RICHARD STEIDLE

(Zu den Abb. S. 214—227)

Die vorliegenden Arbeiten sind zumeist auf Grund von Wettbewerben entstanden. Bei dem Projekt für eine Kirche in Wriezen (Abb. S. 217) wählte der Architekt eine elliptische Lösung, eine schon bei alten Barockbauten verwendete Form des Grundrisses. Als das glänzendste Beispiel dieser Art kann wohl die Wieskirche bei Steingaden (Oberbayern) angesehen werden, die kein geringerer schuf als Dominikus Zimmermann, der hervorragende Meister aus der Wessobrunner Stukkatorenschule. Durch die leichten Schwingungen und Kurven ergibt sich ein anmutiges Spiel der Linien und ein interessanter Kontrast von Licht und Schatten. Der Innenraum wird von einem einzigen mächtigen Kuppelgewölbe überdeckt und erhält dadurch ein großzügiges, geschlossenes Gepräge. Das anschließende Pfarrhaus mit Kommunikantensaal im Zwischentrakt redet eine schlichte Formensprache und läßt nur durch seine Lisenenteilung die Zugehörigkeit zur Kirche erkennen. Das Protokoll bezeichnete die Arbeit als »hohe künstlerische Leistung«. Bei dem Wettbewerbe für das deutsche Krankenhaus in Porto Alegre (Abb. S. 220), der auf brasilianische Baufirmen und die Architekten der deutschen Frauenhilfe fürs Ausland ausgedehnt war, bezeichnete das Preisgericht den vorliegenden Entwurf sowohl in hygienischer als architektonischer Beziehung anerkennenswert und zur Ausführung an erster Stelle geeignet. Das Projekt sieht einen chirurgischen, einen internen und Infektions-Pavillon, ein Wirtschaftsgebäude und ein Schwesternhaus vor. Von diesen wurde der erstere noch im Jahre 1914 in Angriff genommen. Das Krankenhaus, für das ausdrücklich ein Mansarddach vorgeschrieben war, liegt auf einem hohen Berge, der in Terrassen zum Meere abfällt und weithin das Land beherrscht. Die Münchener Bürgerrechts- und die Aufnahmeurkunden (Abb. S. 226) entstanden gleichfalls bei Wettbewerben. Ihre Lösung wurde durch die Erwägung bestimmt, daß eine Urkunde vor allem ein Schriftstück ist und daß der malerische Schmuck mehr in den Hintergrund treten müsse. Infolgedessen beschränkt sich das Ornament lediglich auf Initiale und Zeilenfüllungen. Für die Aufnahmebescheinigung der Lehrlinge (Abb. S. 221 bis 223) wurde ein möglichst kleines Format gewählt, damit der Wanderbursch das Täfelchen leicht im Ränzel mittragen kann. Bei diesen Entwürfen sowohl, als auch bei den Illustrationen aus einem Gedenkbuch neuerer deutscher Dichter, wie Möricke, Storm, Hesse und Falke, wurde besonders Gewicht darauf gelegt, daß Schrift und Illustration zusammengehen und es dürfte ein Vergleich der beigegebenen Proben interessant sein, inwieweit dies Bestreben geglückt ist. Bei allen bisher besprochenen Arbeiten können wir die Vorliebe des Architekten für alte Formen und Gestalten erkennen, die nur mit leichter, zwangsloser Beugung den modernen Bedürfnissen angepaßt werden. So bevorzugt er auch bei seinen Möbelentwürfen gerne Anklänge an die Empire- und Biedermeierzeit, ohne die zeitgemäßen Forderungen außer acht zu lassen. Am allerliebsten ist



STEPHAN ZUECH (WIEN) PIETÀ

Für die Kirche des zu erbauenden Invalidenhauses in Wien

ihm aber die Volkskunst, die schlichte traute Dorfkirche, die träumende Kapelle — der moosübersponnene Marterstock. Mit solch lieben Sachen füllt er gerne seine Skizzenbücher. Und aus diesem Geiste heraus ist auch die derbe Gedächtniskapelle im Gebirge für die tapferen weißblauen Krieger entstanden, wo vom verwitterten Holzgiebel der Gekreuzigte grüßt und im nagerlbestandenen Freithof die stillen Gedächtnismale für die toten Helden stehen (Abb. S. 214 und 215).

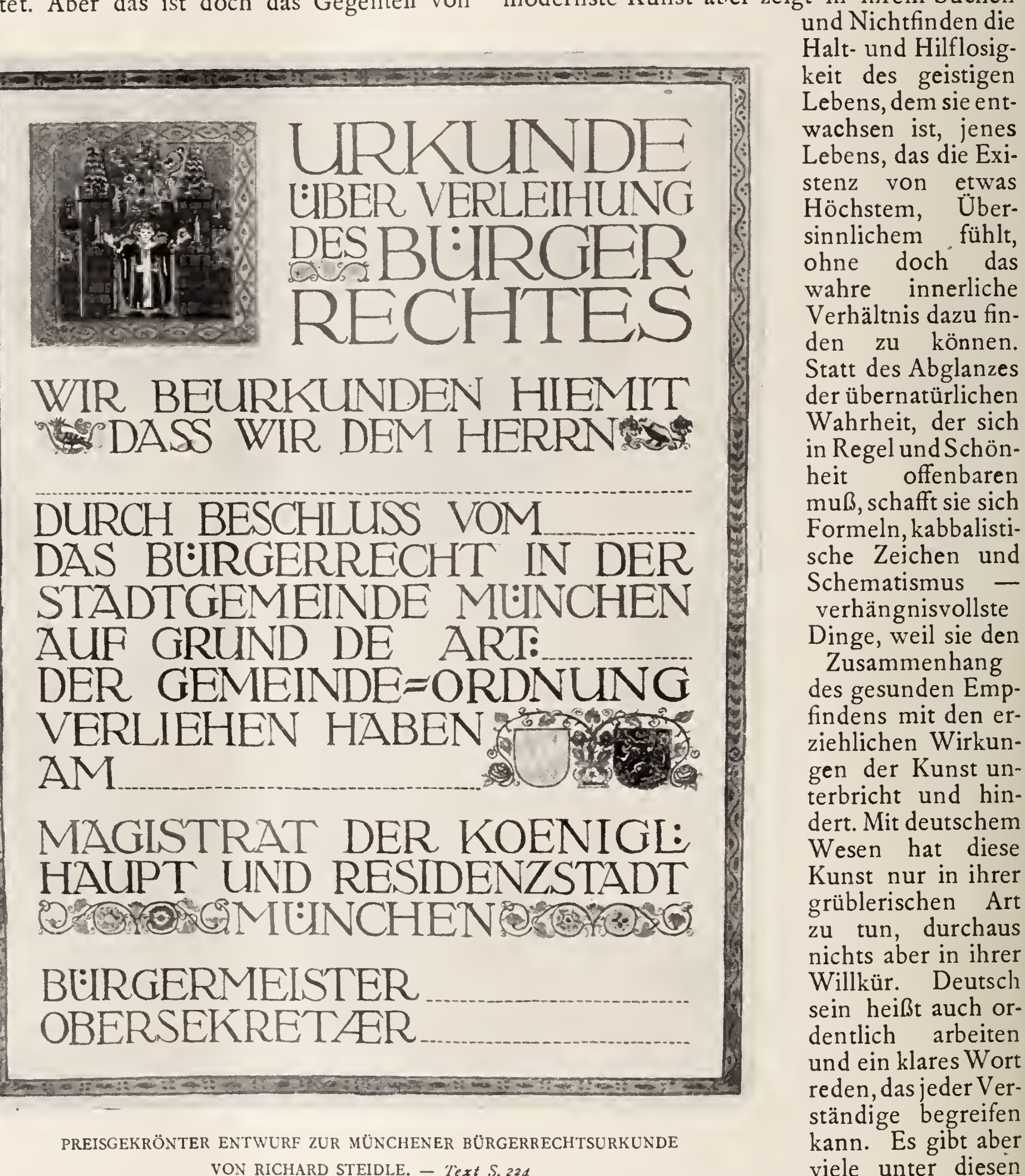
GRAPHISCHE AUSSTELLUNG DER »NEUEN SECESSION« MÜNCHEN

Die als Vorkämpferin allermodernster Kunstauffassungen bekannte, an dieser Stelle schon wiederholt erwähnte »Neue Secession« veranstaltete seit Mitte März in den Räumen der Galerie Caspari zu München unter Beteiligung der meisten Vertreter der zugehörigen Richtungen eine ziemlich umfangreiche Ausstellung von Graphiken. Zahlreiche dieser Künstler vermögen sich dabei nicht anders zu verhalten, nichts anderes zu geben, als was sie auf ihren Gemälden auch zeigen. Der Unterschied liegt lediglich in den Äußerlichkeiten des Materials, des Formates und des Ausschlusses der Ölmalerei, an deren Stelle Aquarell oder farbige Zeichnung tritt. Das Wesentliche dieser Kunstübung wird ja durch diese Dinge auch nicht berührt. Kommt es ihr doch nicht auf Nachbildung der Erscheinungswelt an, sondern auf die sichtbar gemachten Ergebnisse des die geistigen Zusammenhänge alles Seins ergründenden inneren Schauens. An sich ist es nicht zulässig, die Berechtigung eines solchen neuen Programmes von vorn herein abzulehnen. Jede Kunst, die wirklich diesen Namen verdient, hat den Drang und trägt die Kraft in sich, sie hat auch das Recht und die Pflicht, nach neuen Idealen zu suchen. Sie muß trachten, sich aufwärts zu bewegen, sich in sich zu sammeln, sie steigt also nicht abwärts und zerfließt nicht, sie ahnt und sieht ihr hohes Ziel, verfolgt es bewußt und verrät sich nicht als eine Führerin, die den Weg selbst nicht weiß. Prüfen wir aber diese übermodernste Kunst — und gerade die graphische Ausstellung gab mit vielen Zeichnungen und Entwürfen treffliche Gelegenheit dazu — so gewahren wir, daß ihr von allen soeben erwähnten Eigenschaften vorwiegend die negativen zukommen. Zu diesen gesellt sich noch die des aufs einseitigste herrschenden Subjektivismus; er hat zur Folge, daß im Grunde nur einige wenige Künstler wirkliches Interesse erregen, weil sie Selbständigkeit des Erlebens und Gestaltens besitzen, während die übrigen, so wenig sie selbst es wissen mögen, lediglich die Nachahmer jener sind. Die meisten treten uns mit Leistungen entgegen, deren äußere Form in gewolltem krassem Widerspruch mit der Wirklichkeit und Wahrheit der Natur steht. Einzelne dieser Künstler gestatten sich noch obendrein Freiheiten, mit denen sie geradezu herausfordernd wirken möchten; so Pechstein mit seinen farbigen Zeichnungen auf bedrucktem Zeitungspapier. Die Naturwidrig-



ALTE DORFKIRCHE MIT FRIEDHOF ZU PULLACH BEI MÜNCHEN, GEZEICHNET VON RICHARD STEIDLE

keiten der einzelnen sind ziemlich verschiedenartig. Sie alle aber wollen auf dasselbe Endziel hinaus, auf die andeutende Darstellung des Geistes und des Begriffes, denen zuliebe auf jede Äußerlichkeit verzichtet wird. In Wahrheit steht die Sache so, daß gerade dieses Streben zu Äußerlichkeiten schlimmster Art führt. Nachdem es dem Beschauer unmöglich ist, aus den verworrenen Gedankengängen dieser Maler klug zu werden, bleibt seine Aufmerksamkeit an der Form hängen. In sie sich zu finden, sie als Kunst anzuerkennen, wird seiner Selbstüberwindung zugemutet. Aber das ist doch das Gegenteil von dem, was richtig ist. Nicht der Beschauer soll das Werk zum Kunstwerk erheben, sondern dieses selbst soll zum Erlebnisse werden, nicht sofort für die große Masse, sondern vorerst für die besten Geister, die ahnend oder bewußt seine Wirkung in sich aufnehmen, ihr Wesen von ihm durchdringen lassen. Von dort aus geht die Wirkung dann kulturbildend ins Volk hinaus. Das ist das Zeichen des echten Kunstwerkes, daß es den von ihm erfüllten Geist abklärt, ihm den Weg zu weiteren Höhen zeigt, nicht aber ihm den Blick trübt und die Sicherheit raubt. Diese modernste Kunst aber zeigt in ihrem Suchen und Nichtfinden die Halt- und Hilflosigkeit des geistigen Lebens, dem sie entwachsen ist, jenes Lebens, das die Existenz von etwas Höchstem, Übersinnlichem fühlt, ohne doch das wahre innerliche Verhältnis dazu finden zu können. Statt des Abglanzes der übernatürlichen Wahrheit, der sich in Regel und Schönheit offenbaren muß, schafft sie sich Formeln, kabbalistische Zeichen und Schematismus — verhängnisvollste Dinge, weil sie den Zusammenhang des gesunden Empfindens mit den erziehlichen Wirkungen der Kunst unterbricht und hindert. Mit deutschem Wesen hat diese Kunst nur in ihrer grüblerischen Art zu tun, durchaus nichts aber in ihrer Willkür. Deutsch sein heißt auch ordentlich arbeiten und ein klares Wort reden, das jeder Verständige begreifen kann. Es gibt aber viele unter diesen



PREISGEKRÖNTER ENTWURF ZUR MÜNCHENER BÜRGERRECHTSURKUNDE
VON RICHARD STEIDLE. — *Text S. 224*



STEPHAN ZUECH (WIEN) DER HL. VIRGILIUS UNTERWEIST DIE DIAKONEN
Dom zu Trient. — Text S. 228

Malern und Graphikern, bei denen dies kaum, einige, bei denen es garnicht möglich ist. Zum Charakteristischen gehört auch, daß diese Neuesten sich gern mit religiösen Dingen beschäftigen. Darüber dürfte man sich freuen, da ja sonst die christliche Kunst heute so viel vernachlässigt wird, wenn es sich um solche handeln wollte. In Wirklichkeit aber sind diese gemalten, radierten usw. Werke Äußerungen bedenklicher innerer Verwirrung, von der das wüste Äußere den traurigen Beweis liefert. Als Beispiele nenne ich Passionsbilder (solche Stoffe wurden mit Vorliebe gewählt) von F. Schäfler, O. Lange, die in grellen Farben und kubistischen Formen gemalten Aquarelle von J. Eberz, der leider in dieses Fahrwasser geraten; Abklärung an der Gotik erstrebt K. Caspar, der relativ Erfolgreichste dieser Gruppe. Seine »Heimsuchung«, sein »Ölberg« und »Johannes auf Patmos« gehörten zu den besseren Erscheinungen innerhalb dieser Ausstellung. Die äußere Art Caspars hält sich, sowie die A. Schinnerers, M. Pechsteins, O. Coesters und anderer auf der Grenze zwischen jenen Unmöglichkeiten, als deren äußerster Pol die Arbeiten Paul Klees dastehen, und jenen begreiflichen Sachen, die eigentlich in der »Neuen Secession« nicht an ihrem rechten Platze sind. Als andere solche Übergangserscheinungen betrachte ich die entsetzlich harten Holzschnitte von F. Hecht, denen es immerhin an einer gewissen Größe der Stimmung nicht fehlt, auch die von düsterer Melancholie oder hohnlachender Heiterkeit erfüllten Phantasien A. Kubins. Zu den erfreulicheren, weil klareren und begreiflicheren Werken gehören u. a. die duftig hellen Landschaften von R. Sieck, die sehr feinen Radierungen von H. Purrmann, die stimmungsreichen Blätter R. v. Hörschlmanns. Ob aber diese Künstler imstande sein werden, sich den Beispielen der Gegenseite auf die Dauer zu entziehen? Im Geschäftsleben geschieht es oft, daß der Bankerott einer Firma den von anderen mit in seine Strudel zieht. Hier droht ähnliche Gefahr. Darum aber den Bankerott der Kunst überhaupt zu fürchten, scheint mir kein Grund. Sie steht fest genug, und wenn

dieser Rausch vorüber ist, mag die Menschheit sich wohl wieder erinnern, daß die alten Meister die rechten Vorbilder tiefster Gedankenkunst, und daß ihre Werke darum unsterblich sind, weil ihr Geist und ihre Form in Gesundheit, Schönheit und Wahrheit miteinander gleichen Wert besitzen.

Doering

BILDHAUER STEFAN ZUECH

(Hierzu die Abb. 227—230 und Einschaltblatt nach S. 224)

In der jüngsten Ausstellung des Wirtschaftsverbandes bildender Künstler in Wien hat sich der Hellmer-Schüler Stefan Zuech durch seine für die Invalidenkirche daselbst bestimmte Monumental-Plastik »Vor der Pietà« mit einem Schlage in die Reihe der bekanntesten Plastiker der österreichischen Hauptstadt gestellt (Beil. nach S. 224). Es dürfte deshalb für weitere Kreise sicher von Interesse sein, sowohl diese hervorragend schöne Arbeit wie einige andere Schöpfungen dieses Künstlers im Bilde kennen zu lernen, um so mehr, als man ja in den Wiener Ausstellungen der jüngsten Zeit die religiöse Kunst leider beinahe so gut wie ganz vermissen mußte.

Über die Persönlichkeit Stefan Zuechs, der bis jetzt stets bescheiden im Hintergrunde stand und sich seinen Platz an der Sonne durch das vorerwähnte Werk erst erringen mußte, sei beigefügt, daß derselbe, zu Brez in Südtirol geboren, die Staatsgewerbeschulen in Trient und Laas besuchte, mehrere Jahre in dem Atelier Emanuel Pendls in Wien tätig war und sodann die k. k. Spezialschule in der Akademie der bildenden Künste absolvierte, von der ihm die höchste Auszeichnung, der Staatspreis, zuerteilt wurde. Von seinen Arbeiten ist es, wie schon eingangs erwähnt, die prächtige »Pietà«, die im Eintrittsraum zur genannten Ausstellung aufgestellt, imponierend in die Erscheinung tritt. In strenger Kreuzesform baut sich die Gruppe, die eine Fülle schöner und gediegener Einzelheiten enthält, auf; die Schmerzensmutter, den Leichnam des Sohnes auf ihrem Schoße, durchweg überaus edle Formen und ein prachtvoll angepaßter Ausdruck starker Unmittelbarkeit und innerer Belebung in dem Antlitz der Madonna. Zur Seite kommt ein Soldat, einen Lorbeerkranz in der Hand und beugt das Haupt zu dem Kopfe des Erlösers, ihm die Schläfe zu küssen. Eine unendliche Zartheit liegt in dieser Bewegung, die etwas ergreifend Feierliches hat. Niemand kann an dieser hocherfreulichen Arbeit achtlos vorübergehen, an welche nicht nur alles Talent, sondern auch das ganze künstlerische und religiöse Empfinden ihres Schöpfers gewandt worden ist. Es ist ein Werk, das in seiner stimmungsvollen Schönheit sich nicht so rasch vergessen läßt. Von weiteren größeren plastischen Arbeiten des Künstlers seien noch angeführt: In erster Linie die Kolossalgruppe »Vor dem Tore der Ewigkeit«, für welche Zuech die große goldene Medaille erhielt. Auch diese Arbeit, ebenso wirkungsvoll wie erhebend, verdient uneingeschränkteste Anerkennung. Das Ganze, in Marmor ausgeführt, ist von einer ebenso wuchtigen wie gleichzeitig tief ergreifenden Eindringlichkeit. Die vor dem Tore, — das in harmonisch-lapidarer Einfachheit dargestellt ist —, wartenden, mit warmem Gemüt geschaffenen Gestalten sind außerordentlich eindrucksvoll und strahlen diese Wärme der Empfindung auch wohltätig auf den Beschauer zurück. Auch das Hochrelief »Der heilige Virgilius, Bischof von Trient, unterrichtet die Diakonen« — für den Dom zu Trient in Stein gefertigt —, bestätigt ebenfalls den guten Eindruck, den wir von dem Künstler bereits durch seine beiden vorher gewürdigten Schöpfungen gewannen. Starke Intuition, begleitet von hoher technischer Meisterschaft, verbindet sich auch hier mit einer Darstellung von ausgesprochener Natürlichkeit; die Charakteristik der einzelnen Personen ist von bewundernswerter Feinheit und Vielseitigkeit, besonders zeigt das Antlitz des Bischofs einen energisch würdevollen Ausdruck. Dieses Relief gehört mit zu den besten Leistungen des hochbegabten Künstlers. Auch das große Marmor-Denkmal für den Forscher, Priester Grazioli, den wirksamen Förderer der Seidenzucht, in dessen Heimatstadt Lavis in Tirol zeigt die gleichen Vorzüge seiner übrigen Schöpfungen großen Stils. Künstlerische Vollkommenheit verbindet sich mit achtbarer Gewissenhaftigkeit, solideste zeichnerische Durchführung mit genauer Charakteristik. Außerdem schuf der Künstler noch unter anderem ein Marmor-Denkmal für den Kardinal Bernhard von Cles, eine Statue »Der tröstende Heiland«, gleichfalls in Marmor für Trient, ein Krieger-Grab-Denkmal in Leibnitz, eine Madonna mit Kind, eine Maria von der Unbefleckten Empfängnis, ein Marmor-Standbild des Märtyrers Sankt Tarcisius für die Kirche Santa Maria in Trient und des heiligen Rochus für Privatbesitz. Von Stefan Zuech hat die Wiener religiöse Kunst sicher noch viel des Schönen zu erwarten.

Richard Riedl



STEPHAN ZUECH (WIEN), DENKMAL DES GEISTL. FORSCHERS GRAZIOLI IN LAVIS (TIROL)

Text S. 228



STEPHAN ZUECH (WIEN) VOR DEM TORE DER EWIGKEIT — *Text S. 228*

EIN NEUES WERK VON TH. BAIERL

(Abb. S. 231)

Auf Wunsch des K. B. Reichsrates, Geh. Baurates Herrn Oscar von Miller, hat Theodor Baierl eine dreiteilige Malerei geschaffen, die bestimmt ist, die Hauskapelle des Auftraggebers in dessen am Starnberger See gelegenen Besitztum zu schmücken und daselbst zur Ehrung des Gedächtnisses des dem Kriege zum Opfer gefallenen Sohnes des Herrn von Miller zu dienen. Gleichzeitig soll das Werk eine Hindeutung auf die pflegerische Tätigkeit der Tochter enthalten. Auch die Wahl des Kunststiles — die Gemälde zeigen eine Auffassung, die derjenigen der deutschen Malerei vom Anfange des 16. Jahrhunderts entspricht — geht auf einen ausdrücklichen Wunsch zurück, der dadurch seine äußere Rechtfertigung findet, daß auch die Kapelle den Stilcharakter derselben Zeit aufweist. In ihrem Grundrisse zeigt sie einen aus drei Achteckseiten gebildeten Schluß der Altarnische. Die drei Gemälde werden nicht beisammen bleiben, sondern an diesen drei Seiten verteilt werden. Der Mittelteil, der oben halbrund geschlossen ist, zeigt den gekreuzigten Heiland, neben dem ein junger Soldat in heutiger Ausrüstung, in Feldgrau mit Sturmhaube und feldmarschmäßig bepackt, andächtig betend kniet. Der langgestreckte, leichenfarbig weißliche

KRIEGSGEDÄCHTNISBILDER
VON THEODOR BAIERL
FÜR REICHSRAT O. v. MILLER



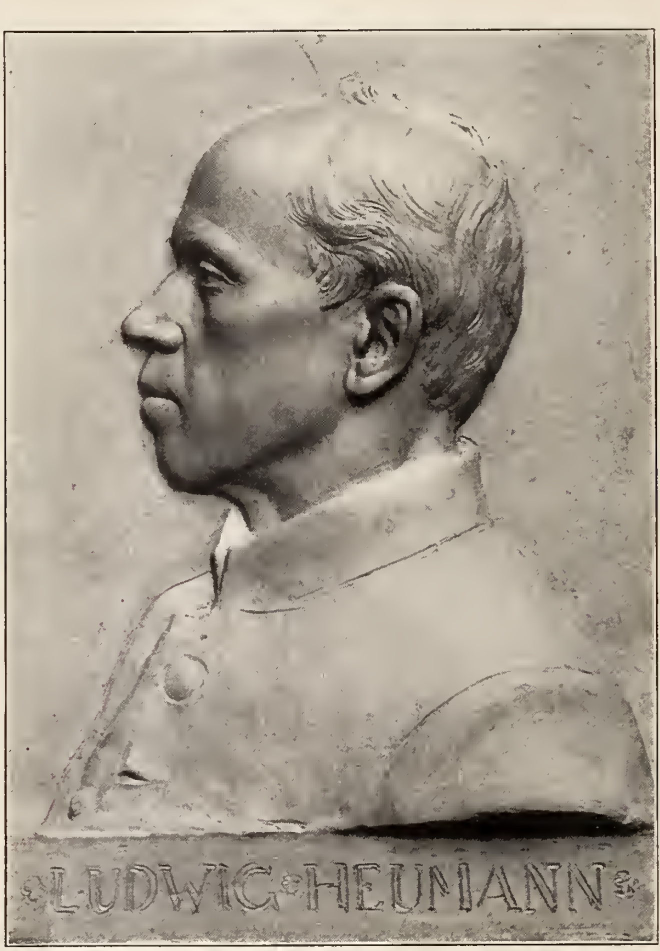




KRUZIFIXUS
HL. ELISABETH UND HL. GEORG
TEXT S. 230

Körper des Erlösers ist im Sinne der gotischen Stilisierung feierlich und dabei mit starkem Naturalismus, also mit jener Mischung irdischer und überirdischer Art gegeben, die den alten deutschen Meistern so wunderbar gelungen ist; auch hier ist sie aufs beste erreicht worden. Sehr schön ist der Kopf mit seinen langen Locken, dem kurzen Barte; der schmerzlich herabgezogene Mund und die sanft geschwungenen Augen halb geöffnet; eigentümliche Strenge durch die geraden Linien der Augenbrauen; der Ausdruck ernst und milde. Ergreifend ist die Haltung des Jünglings. Das braune Kreuz steht auf einem mit Rasen und Blumen geschmückten felsigen Boden. Den Mittelgrund bildet die vom Winde gekräuselte Flut des Starnberger Sees, über die eine Galeere mit geschwelltem Segel dahinzieht. Im Hintergrunde erblickt man das Schloß Starnberg im alten Zustande sowie mehrere andere Gebäude, ganz hinten die hügelige und waldige Landschaft. Die Luft ist nicht naturalistisch, sondern in eintönig goldgelber Farbe gegeben, von der sich der Kruzifixus mit dem weißen, nach beiden Seiten flatternden Lendentuche, kräftig und mit koloristischer Feinheit abhebt. — Von den beiden seitlichen Gemälden zeigt das rechts die hl. Elisabeth in ihrer Fürsorge für verwundete Soldaten — sie ist im Begriffe, den Arm eines vor ihr knienden Feldgrauen zu verbinden, zwei andere erblickt man im Hintergrunde. Die Heilige trägt ein weißes Kopftuch und ist in ein rotes Untergewand und einen gelben, reich faltigen Mantel gehüllt. Auch auf dem linken Seitenbilde, das den in eine goldene Rüstung gekleideten Drachentöter St. Georg verherrlicht, herrscht das Gelb vor, das somit die farbige Verbindung aller drei Gemälde herstellt. Bewegung und Ausdruck beider Heiligen ist ruhig und hoheitsvoll. Die Hintergründe sind mit einem dunkeln, teppichartigen Muster gedeckt, das auf schwarzem Grunde dunkelgrüne Ranken, weiße und rote Blümchen zeigt. — Die Einrahmung aller drei Bilder ist übereinstimmend ganz einfach rotbraun mit weißen Tupfen und Wellenlinien. — Die Millerschen, von Baierl so glücklich ausgeführten Kriegserinnerungsgemälde sind in ihrer künstlerischen Vollendung und volkstümlichen Schlichtheit als vorbildlich für derlei Aufgaben zu bezeichnen.

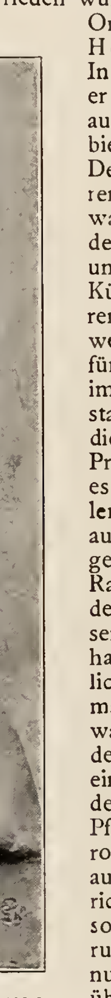
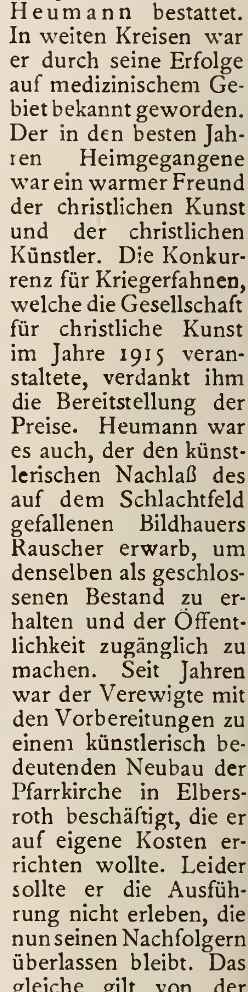
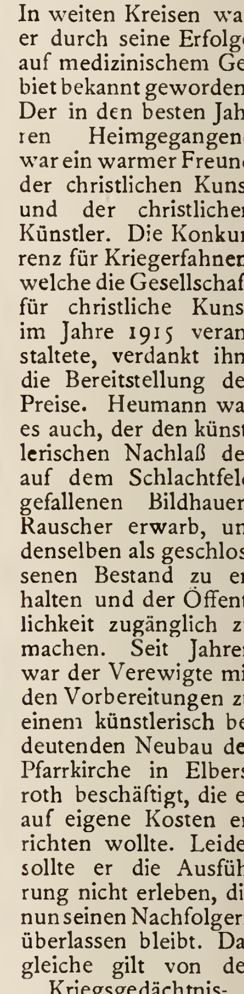
Doering



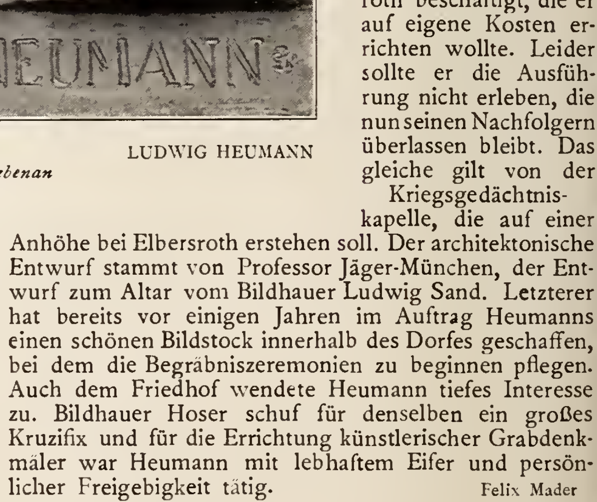
KARL L. SAND — LUDWIG HEUMANN

Text nebenan

LUDWIG HEUMANN †

In Elbersroth bei Herrieden wurde vor kurzem der Ortspfarrer Ludwig Heumann bestattet. In weiten Kreisen war er durch seine Erfolge auf medizinischem Gebiet bekannt geworden. Der in den besten Jahren Heimgegangene war ein warmer Freund der christlichen Kunst und der christlichen Künstler. Die Konkurrenz für Kriegerfahnen, welche die Gesellschaft für christliche Kunst im Jahre 1915 veranstaltete, verdankt ihm die Bereitstellung der Preise. Heumann war es auch, der den künstlerischen Nachlaß des auf dem Schlachtfeld gefallenen Bildhauers Rauscher erwarb, um denselben als geschlossenen Bestand zu erhalten und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Seit Jahren war der Verewigte mit den Vorbereitungen zu einem künstlerisch bedeutenden Neubau der Pfarrkirche in Elbersroth beschäftigt, die er auf eigene Kosten errichten wollte. Leider sollte er die Ausführung nicht erleben, die nun seinen Nachfolgern überlassen bleibt. Das gleiche gilt von der Kriegsgedächtniskapelle, die auf einer



Anhöhe bei Elbersroth erstehen soll. Der architektonische Entwurf stammt von Professor Jäger-München, der Entwurf zum Altar vom Bildhauer Ludwig Sand. Letzterer hat bereits vor einigen Jahren im Auftrag Heumanns einen schönen Bildstock innerhalb des Dorfes geschaffen, bei dem die Begräbniszeremonien zu beginnen pflegen. Auch dem Friedhof wendete Heumann tiefes Interesse zu. Bildhauer Hoser schuf für denselben ein großes Kruzifix und für die Errichtung künstlerischer Grabdenkmäler war Heumann mit lebhaftem Eifer und persönlicher Freigebigkeit tätig.

Felix Mader

BALTHASAR SCHMITTS GEBURTSTAG

Bildhauer Balthasar Schmitt, Professor an der Kgl. Akademie der bildenden Künste zu München, beging am 29. Mai den 60. Geburtstag. Unter den Gratulanten befand sich auch die Vorstandschaft der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, welcher der Gefeierte viele Jahre angehörte. Über sein bisheriges hervorragendes Schaffen für die kirchliche wie auch für die Profankunst berichteten wir ausführlich im VIII. Jahrgang der »Christlichen Kunst« (S. 33—64). Auch in den Jahresmappen der D. G. f. chr. K. ist der Künstler mehrfach vertreten.

CHRISTLICHE KUNST UND PRESSE

Auf S. 135 (Jubiläumsheft der D. G. f. chr. K.) drückten wir den Wunsch aus, es möchte künftig dahin kommen, daß Ausstellungen und alle Angelegenheiten christlicher Kunst nachdrückliche Beachtung finden und aus den christlich gerichteten Tagesblättern kunstschädliche Anzeigen verschwinden, dafür aber regelmäßige Berichte über das christliche Kunstleben erscheinen. Nun begegnen wir zu unserer Freude in Nr. 114 des Bayerischen Kurier vom 25. April einer Ankündigung, die wir um ihrer Wichtigkeit willen hier folgen lassen.

»Als Äquivalent für die Berichte der Ausstellungen, die bekanntlich sozusagen ausschließlich profane Kunst umfassen, gedenken wir in Zukunft über die christliche Kunst, die durch befristete Bestellungen von Ausstellungen fast ausgeschlossen ist, kurze Notizen über erhaltene Aufträge zu bringen, aber auch bei bedeutenderen Werken bei Fertigstellung kurze Besprechungen. Wir wollen dadurch das Interesse, das Verständnis und die Kenntnis von christlicher Kunst und christlichen Künstlern vermitteln und stärken. Zu diesem Zwecke bitten wir die Künstler, unseren Kunstreferenten von ihrer Seite aus durch Hinweise nach Möglichkeit zu unterstützen, da wir sonst dieser notwendigen Aufgabe nicht in umfassender Weise gerecht werden können.«

Möchte dieses Vorgehen des Bayerischen Kurier, das z. T. in der »Augsburger Postzeitung« bereits geübt wird, von recht vielen Blättern übernommen werden und möchten sich diese Zeitungen Mitarbeiter sichern, die für eine zuverlässige Durchführung des Gedankens Gewähr leisten. Einsendungen von unberufener Seite, die nicht selten nur verkappte Geschäftsanzeigen sind, können schädlicher wirken als ungeeignete Ankündigungen im Inseratenteil, die jedermann sofort als das erkennt, was sie sind. Auch kurzsichtiger Lokalpatriotismus darf nirgends dem hohen Ziel der Förderung nur des Besten übergeordnet werden.

S. St.

WIENER KUNSTBRIEF

DIE HERBST-AUSSTELLUNG IM KÜNSTLERHAUS — DIE AUSSTELLUNG DER AQUARELLISTEN — ALBRECHT-DÜRER-BUND — ÖSTERREICHISCHER KUNSTVEREIN — KLEINE AUSSTELLUNGEN

Nach der üblichen Pause ist die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens zum Herbst wieder in Aktion getreten und man kann glücklicherweise sagen, daß deren Auftreten ein recht zufriedenstellendes geworden ist. Wenn auch die aus Kriegsursachen räumliche Einschränkung noch immer offensichtlich ist, zeigt die Beschickung dieser Ausstellung trotzdem eine Reichhaltigkeit, daß man des ersteren Umstandes kaum bewußt wird. Wie immer im Künstlerhause ist das Porträt hervorragend vertreten, die ersten Namen Wiens treten fast ausnahmslos in die Erscheinung. Im Vordergrunde der unermüdliche ewig jung — auch in seiner Kunst — bleibende Meister Angeli mit zwei Bildnissen, in denen sein ebenso großes, wie vornehmes Können sich aufs neue betätigt. Temple, Rauchinger, Probst, Scharf, Ivanovits, Schiff, Marie Rosenthal und Anna Welt erzielen mit ihren neuen Schöpfungen lebhafte Bewunderung. Von den Landschaftsmalern wandelt Alexander Rothaug in seinen bewährten klassischen Gefilden, überall seinen ausgezeichneten feinen Geschmack von neuem bekundend. Von überaus zarter Stimmung ist Currys »Sommerliche Landschaft«, die unbewußt an gute französische Vorbilder erinnert. Ranzonis »Alte Häuser am Fluß« ist räumlich und zeichnerisch vorzüglich gestaltet, auch Gaighers »Alte Gartentreppe« verrät warme Empfindung. Ein außergewöhnlich interessantes Landschaftsbild, das besonderen Genuß bereitet, ist Konrad Meindls »Residenz des Sultan Mulaj Hafids in Tanger«; über diesem Bild liegt selbstgeschaute heiße afrikanische Sonne. Auch Lynch of Towns Gemälde »Aus Brügge und Utrecht«, sind von großem koloristischem Reiz, nicht minder Bouvards »Blick auf die Donau von Dürnstein aus«, Kerlenskys »Herbstabend am Bisamberg bei Wien«, Ranzonis Bilder aus dem alten Nürnberg, Gellers »Marktbild aus Krems«. In die gleiche Kategorie sind noch zu zählen: »Wintertage in Tirol« von Prinz, Karlinskys ostgalizische Heimatbilder, Pembergers Motive aus dem Murtal, Onkens stimmungssatter Hintersee.

Zwischen Historie und Genre besteht ein Grenzgebiet, das beiden Kunstgattungen — oder keiner von ihnen gehört. So ist es schwer, die stark individualisierten Zigeunerstudien, den »Rumänischen Hirten« von Larwin, den feinen Akt »Jugend« von Veith oder die »Vogelpredigt des heiligen Franziskus« von Zerritsch als Sittenbilder zu bezeichnen, während sie sich in die Geschichtsmalerei natürlich noch weniger einreihen lassen. Auf dem Gebiet der Genremalerei leisten durchwegs Gutes Karl Fischer-Köystrand (Gustel von Blasewitz), Ivo Saliger (Kriegsgefährten), Julius von Blaas (Glückliche Eltern), Strecker (Die Näherin — Der Hollerbusch), Windhager (Erika), Hausleithner und Otto Nowak (Motive aus Alt-Wien), Theod. von Blaas (Holländische Mädchen) und noch viele andere, deren Aufzählung der Raum verbietet. Von Blu-

menstücken sind hervorzuheben die Sachen von Susanne Granitsch und Schreyer, Wichera, Ella von Reinöhl, Gech, Karpellus, Ernst Payer, Therese von Mor, Ameseder, Margarete Strasser, Schuster. Von Stilleben seien Auers »Uhr« und die prächtigen Leistungen von Köpf und Hörwarter nicht vergessen. Das Tierstück ist nur durch zwei Bilder vertreten, Lilly Charlemonts muntere, farbenfrohe »Hühner« und die echt gemalten »Ziegen« von Zerritsch: Aus der verhältnismäßig ansehnlichen Zahl der Radierungen seien hervorgehoben: die wertvollen Architekturblätter von Michalek und Hermine Ginzkey, von letzterer die Michaelskirche in prachtvoller Durchführung. Ebenso schön wie technisch wirksam ist auch Emil Singers Blatt »Die Karlskirche«, ein Lob, das auch auf die Radierung »Der Hochaltar der Peterskirche« angewendet werden kann. Eine individuellere Note im künstlerischen Schaffen und Können verdienen die wirkungsvolle Zeichnung Heßhaimers »Hungernde Muhammedaner bei der Brotverteilung in Skutari«, sowie Ivo Saligers »Kriegsgefährten« (Ritter und Tod), auch die Radierungen von Eckhardt und Trauner sind recht anerkennenswert; man merkt ihnen die Freude an der graphischen subtilen Arbeit an.

Die Plastik, insbesonders die Porträtplastik ist dieses Mal sehr gut vertreten. Canzianis in Relief gehaltenes Porträt Papst Benedikt XV. ruft starken Eindruck hervor, auch seine übrigen Porträtbüsten zeigen den stets gewissenhaften Künstler, der seine reiche Begabung in jedem neuen Werk erweist. Caineros Michelangelo-Kopf ist eine schätzbare Leistung. Lewandowsky und Stephan Schwartz allegorisieren in ihren fein gearbeiteten Bronzen den Frieden; mit einer im Material wundervoll behandelten Marmorbüste präsentiert sich — irren wir nicht, — zum ersten Male, der Agramer Bildhauer Ivo Simonivic. Bildhauer Zenitsch bringt eine Porträtbüste seines Sohnes, des Malers, Alexander Svoboda eine Reiterstatuette Kaiser Franz Josephs. Erwin Pendls holzgeschnitzte Porträtstatuette der Gräfin von Meran ist eine Überraschung, aber eine hocherfreuliche. Abgesehen von Meister Zelezny und Hermann Klotz, welch letzterer bekanntlich die prächtige Mariengruppe für den Hauptaltar in der Leopoldskirche zu Floridsdorf schuf, von dem die »Christliche Kunst« in diesem Heft eine Abbildung bringt, ist die Holzskulptur in Wien zur Rarität geworden. Um so mehr ist anzuerkennen, daß sich Erwin Pendl als Dritter im Bunde nunmehr in so charakteristischer und wirkungsvoller Art einführt. Gornik, Stundl, Kaan, Endstorfer, Winkler, Six, Hackstock ergänzen das fein abgestimmte Gebiet der Plastik, das mit der Erwähnung des imponierenden »Stiers polnischer Rasse« des Bildhauers Kasimir von Chudzinski abgeschlossen sei. Die Medailleurkunst ist nur in ganz wenigen Stücken vertreten, von denen Thiedes Gußmedaille des Generalobersten von Köveß mit dem Lovcen auf der Rückseite als eine sehr feine und künstlerische Arbeit hervorgehoben werden soll. Alles in allem eine recht genußreiche Ausstellung, die man mit Befriedigung fühlend und schauend genießen kann.

Auf die Herbstausstellung folgt unmittelbar die Ausstellung des Wiener Aquarellisten-Klubs, in der man eine Wandlung wahrzunehmen glaubt, die sich hier vollzogen hat; die Säle haben nicht den Charakter einer Überfüllung oder eines Bilderladens, von dieser Gefahr wußte sich die neue Ausstellung der Aquarellisten zu bewahren. Es ist Frische, Lebendigkeit, Abwechslung, wohin man auch seine Blicke wenden mag, kurz, die Ausstellung ist eine der wertvollsten, die bisher von dieser Künstlervereinigung geboten wurde. Sie ist es schon durch die Folge wunderbarer Arbeiten von Karl Sterrer, die den ganzen Mittelsaal einnehmen und ein künstlerisches Ereignis von ungewöhnlich hohem Rang darstellen. Sterrer ist ein Künstler von drängender Schaffenskraft, ein Gestalter, der die gebotene Möglichkeiten von Kreide und Wasserfarbe erweitert, und nach neuem Ausdruck ringt. Er ist ein Zeichner von vorzüglicher Treffsicherheit. Völlig ins Großzügige geht er mit seinen eindrucksvollen, ganz aus dem Innern herausgestalteten Bildnissen. Eine Prachtkomposition ist eine Zeichnung aus den Kriegsjahren: Eine Mutter sitzt, die Kinder an sich drückend, auf dem Pflug, den Soldaten, zum Schutz und zur Abwehr bereit, umgeben. Diesem würdig zur Seite steht das Temperabild »Heimkehr«. Ein bärtiger Krieger kehrt aus dem Felde heim zu seiner Frau, den Mantel über den Schultern, dessen leer niederhängender Ärmel Trauriges verkündet. Die Kinder verbergen sich scheu hinter der Mutter. Ohne alles Pathos erzählt, wirkt die Szene trotzdem tief ergreifend, besonders in ihrem Gegensatz zu der Umgebung, dem Ufer des sonnigen Bergsees, mitten im prangenden Grün. Mit einer großen Anzahl hübscher und sympathischer Motive ist Rudolf Konope vertreten. Er besticht durch die duftigsten Mittel seiner Charakteristik, durch die zarten Stimmungen seiner Landschaften und Interieurs.

Das Oktogon der linken Seitengalerie enthält den schönen Zyklus des verstorbenen Malers Karl Karger: Entwürfe zur Ausschmückung der Herz-Jesu-Kirche in Graz, die seine besten Schüler zur Ausführung brachten. Welch weiten Weg hat der sympathische, heute noch unvergessene Künstler zurückgelegt von der »Bahnhofhalle«, die ihm seinen ersten bedeutenden Erfolg in der Heimat brachte, und diesen Blättern, in denen nazarenische Elemente sich mit der warmen Empfindung des im Grunde wienerischen Künstlers verschmolzen. Die großen alten Kirchen hatten oft eine Sammlung aller zu ihrer Baugeschichte gehörigen Zeichnungen und Schriften, Rechnungen und Entwürfe. In eine solche Sammlung der Grazer Herz-Jesu-Kirche gehörten wohl die vorliegenden 23 Blätter, die das Andenken des verdienstvollen Künstlers in uns Lebenden wieder wachrufen. Sterrer und Karger sind, wie gesagt, die zumeist hervortretenden Meister der Ausstellung, das übrige, so gut das meiste auch sein mag, bildet gewissermaßen nur eine mehr oder minder stilvolle Ergänzung. Der Gerechtigkeit wegen sollen aber die hauptsächlichsten Künstler noch aufgeführt werden: Gorgon (Landschaften), Jungwirth (Blumenstücke), Veith (Porträts), Rothaug und Hampel (Märchen- und Naturstimmungen), Ameseder (Genrebild), W. V. Krausz (Porträt des Sultans), Fahringer (Kriegsskizzen), Windhager (Studien), Hessl (Belvedere), ferner Herschel, Else Schwarz, Trauner, Suppantschitsch, Marie Egner, Tomec, Maßmann, Prinz, Charlemont, Köpf, Jetsche, Delitz, Jamine Horowitz, Curry, Ad. Karpellus, Graner, Strauch, ohne daß die in dieser Aufzählung Fehlenden etwa minder gewürdigt sein sollen. Vieles Geschmackvolle lockt in diesen Räumen zur näheren Betrachtung, die aber einem späteren Besuch vorbehalten bleiben muß. Die von Richard Freiherrn von Drasche gewidmeten vier Ehrenpreise wurden den Malern Karl Sterrer und Rudolf Konopa für ihre Gesamtwerke, Karl Fahringer für ein Guaschegemälde »Kriegsbild aus der Südwestfront« und Sigmund Walter Hampel für die aquarellierte Federzeichnung »Joseph Haydn komponiert die Volkshymne« zuerkannt.

Auch in der Ausstellung des Albrecht-Dürerbundes bei Wavra ist manches recht Schöne und Sehenswerte anzutreffen. Im großen Saale fällt Filkula als vielseitiger und geschickter Maler auf. Seine Winter- und Vorfrühlingslandschaften sind sehr wirksam, seine Porträts, abgesehen von dem charakteristischen Bildnis

des Oberbaurats Baumann, weniger glücklich. Auch Rottonara und Petrides haben sich mit guten Arbeiten eingefunden. Eine recht tüchtige Kraft scheint Hans Bertle zu sein, der in seinen Porträts Geschmack und brillante Technik verrät. Stimmungsvolle Landschaftsbilder bringen des weiteren Theodor von Ehrmanns, Gustav Flith, Peter Grabwinkler, Josef Hermann, Köberl und Lorenz. Auch Götzinger, der neben Landschaftlichem interessante Intérieurs bringt, und Erwin Hubert, ein junger, vielversprechender Künstler, der zumeist seine Motive aus dem Lande am Nil und von den Balearen holt, seien ihrer vornehmen Malweise halber anerkennend erwähnt. Ansprechende Temperabilder sind von dem im vorigen Jahre verstorbenen Maler Musser ausgestellt, Probst ist mit einem holländischen Genrestück »Großmutter und Enkelin« überaus ansprechend vertreten; Paul Hansa, Leo Reinhardt und Ella von Reinohl-Werner sind Stillebenmalerinnen, die alle, jede in ihrer Weise, Wertvolles zu bieten haben. Larsen bringt eine farbenfrohe Skizze »Wiesenfest«, Hermann Schmid gefällige Architekturen. Die Radierungen von Benesch und Emma Löwenstamms, die virtuosen Zeichnungen Duschaneks im Verein mit denjenigen Alfred Beiers, Paula von Stacks (Radierungen), Bernhard Steiners, Kaplan, Klara Sulzer, Karl Höfner kommen durchweg zur verdienten Geltung. Ausgezeichnet ist in dieser Ausstellung die Plastik vertreten, wenn auch nicht an Zahl, so doch an qualitativem Wert, was ja um so erfreulicher wirkt. Zelezny hat in einer überlebensgroßen Dürerbüste den Versuch gemacht, ein Kompromiß zwischen dem Idealbild, das uns Dürer selbst in mehreren seiner Porträts überliefert hat, und dem Porträt zu schaffen, das wir von der lange nach des Meisters Tod ausgegebenen Denkmünze her kennen. Der Künstler bringt außerdem ein recht liebenswürdiges Porträt des kleinen Kronprinzen Otto (in Elfenbein), ferner eine Porträtbüste des Malers Filkuka und virtuose Holzschnitzereien, wie wir sie von ihm stets gewohnt sind. Andreas Kögler, ein Schüler Meister Hellmers, zeigt in einem Kniestück des Malers Götzinger, sowie in mehreren Porträtplaketten sein starkes Können. Auch die Kainzstatuette Franz Gills (als Franz Moor) fällt angenehm auf, ebenso verdienen die Kleinplastiken Sautners lobend genannt zu werden. Daß die Aussteller im Katalog in alphabetischer Reihe angeführt sind, und nicht in der Reihenfolge, wie sie sich in ihren Gemälden an den Wänden befinden, ist für die Orientierung nicht gerade förderlich, hoffentlich wird dies das nächste Mal vermieden werden.

Bessere Leistungen als gewöhnlich bietet auch die Ausstellung des Österreichischen Kunstvereins. In der Hauptsache sind es alte, bewährte Künstler, aber auch einige jüngere Namen. Am interessantesten dürfte Amadeus Dier sein, ein Künstler von starker Phantasie und Gestaltungsgabe, doch sind seine Motive in ihrer gar zu ursprünglichen Form nicht nach jedermanns Geschmack. Viele Anziehungskraft erweist Karl Lorenz mit seinen an Schindler erinnernden frohen Landschaften. Die alten holländischen Mühlen Andreas von Züllichs, Rudolf Fritschs Wintertag, die sonstigen Landschaften Enzingers, Helms, Eders, Hansas, Schmidts und M. von Wengers, ebenso die Stilleben von Annie Sattler-Seigerschmidt und Andreas Devays sind durchwegs Proben von Arbeiten, die hervorgehoben sein sollen. Blumenstücke und Früchte, meist recht gut in Stimmung und Kolorit, geben Grete Eisenkolb-Florian, Marianne Goeth, Frau Stoegemann-Bohrer, Joseph Rainer und Sigismund Fürst. Erwin Pendl glänzt in bewährter Virtuosität mit einem Bilde der Wiener Votivkirche. Von Theodor Weiser sind stimmungsvolle Radierungen zu sehen, auch Alfred Iwasek zeigt viel Gutes. In einem Saale sind mehrere ältere Meister, in der Hauptsache Franzosen und Engländer ausgestellt.

Richard Riedl

NEUE WERKE VON JOSEPH ALBRECHT, TH. BAIERL UND HIERL-DERONCO

Für die Barockkirche des Dörfleins Freidling (bei Moosburg) hat der Maler Joseph Albrecht ein kleines im gleichen Stile gehaltenes Altarwerk geschaffen. Der Stipes ist mit einem gemalten Antependium geschmückt; über der Mensa, oberhalb der Leuchterstufe, die mit dem von vergoldeten Ornamenten umgebenen bayerischen Wappen geschmückt ist, erhebt sich der in schlichter Linie gezeichnete zweiflügelige Aufsatz; er endet in einem abgerundeten Giebel, dessen ornamentale Bekrönung mit Weiß und Gold gefaßt und mit bunten Blumen geziert ist. Das den Mittelteil des Aufsatzes einnehmende Gemälde zeigt die schmerzhafte Muttergottes mit einem Schwerte im Herzen. Sie steht mit über der Brust gekreuzten Armen, in der rechten Hand ein weißes Tüchlein haltend, ruhig da und blickt den Beschauer ernst und traurig an. Ihr Untergewand ist hellblau, darüber legt sich in großen, einfach fließenden Falten ein roter Mantel mit breitem, ornamentiertem Saume; das Haupt trägt eine goldene Krone. Rechts neben der Muttergottes kniet ein trauernder kleiner Engel mit blauen Flügeln; er hält eine Tafel, auf der die Worte geschrieben stehen: »Ihr alle, die ihr vorübergeht, schaut ob ein Schmerz gleich meinem Schmerze«. Der Boden, auf den die Muttergottes tritt, ist ein Acker, ein Pflug steht hinter ihr. Weiter im Hintergrunde, der durch Wälder begrenzt wird, sieht man Wiesen, in der Ferne das Dorf Freidling mit seiner Kirche. Darüber spannt sich der blaue Himmel aus. Das schlichte Bild macht mit dem Ernste seiner Auffassung und der volkstümlichen Kraft seiner schönen, harmonischen Farben tiefen und ergreifenden Eindruck. An den Mittelteil fügen sich, durch breite Messingscharniere mit ihm verbunden, die Flügel. Jeder zeigt auf einer mit Lambrequin behängten Stufe einen gelben Blumenkrug mit einem mächtigen, stilisierten Rosenstrauße darin. Darunter ist die Schrift verteilt: »Heilige Maria« — »Bitt für uns«. Werden die Flügel geschlossen, so sieht man ihre Außenseiten überdeckt mit einem grünlichen Vorhange; zwei Engelköpfe lugen aus den Falten hervor, in der Mitte befindet sich das von Strahlen umgebene Namenszeichen Mariä. Das Antependium ist gobelinartig behandelt. In der Mitte seiner Fläche befindet sich ein hochovales Medaillonbild, dessen gelber Rahmen oben eine rosengeschmückte Dornenkrone trägt. Das Bild stellt die Halbfigur der Himmelskönigin dar, die sich aus Wolken zu einem gefallenen Krieger herniederneigt, um ihm einen Lorbeerkranz aufs Haupt zu setzen. Die kühle Färbung des Bildes — Tiefblau, Graugrün, verschiedenes Braun — steht in kräftigem Gegensatze zu der Teppichfläche des Antependiums; sie zeigt auf weißem Grunde regelmäßige Reihen stilisierter blauer und roter Tulpen, gelber Sonnenblumen und roter Nelken samt dem zugehörigen Laube. Alle vielfarbigen Teile des Altares kommen zu lebhafter Geltung durch das Dunkelgrün der konstruktiven und einrahmenden Holzteile. In dem (von Albrecht ausgemalten) hellfarbigen Innern der Kirche wird dieses Werk kräftige Schmuckwirkung tun. In seiner wahrhaft volkstümlichen Auffassung und Durchführung paßt es vorzüglich für eine kleine bayerische Dorfkirche.

Der Anlaß dazu, daß die Gemeinde den Altar gestiftet hat, erhellt aus einer an der Evangelienseite in-

nerhalb eines gemalten schlichten Rokokorahmens angebrachten Inschrift. Sie gilt dem Gedächtnisse eines Soldaten aus Freidling, eines der vielen, die in diesem Kriege mit dem furchtbaren Worte »vermißt« in die Verlustliste eingetragen sind. Ein Altar als Kriegserinnerungszeichen! Welch ein Beweis von wahrer Frömmigkeit, von der Innigkeit des Verhältnisses dieser Landleute zu Gott! Welch ein vorbildliches Verhalten nach religiöser wie nach patriotischer Seite hin! Beidem wußte jene Gemeinde nur dadurch zu genügen, daß sie nach ihren Mitteln das Beste, Schönste, Wertvollste erwählte, das sie sich vorstellen konnte, ein Werk der wirklichen, nicht der Scheinkunst, ein Gedenkzeichen, das dem lebenden Geschlechte und Jahrhunderten der Zukunft wahres äußeres und inneres Genüge schaffen muß. Dringend wäre zu wünschen, daß diese Auffassung immer weiteren Boden gewänne!

In Brakls Kunsthaus zu München war im April eine Glasmalerei ausgestellt, zu der Theodor Baierl den Entwurf geliefert hatte; die Ausführung war durch die Hofglasmalerei F. X. Zettler erfolgt. Das Werk maß etwa einen Meter in der Breite, etwas mehr in der Höhe und war oben halbkreisförmig geschlossen. Es zeigte einen mit Lampions erleuchteten Garten, dessen Gebüsche reich mit violetten Blüten geschmückt waren, den Hintergrund bildete der tief violettblaue Nachthimmel. Von diesen Dingen hoben sich mit starker Leuchtkraft die Figuren eines tanzenden Paares ab, ein anderes Paar saß plaudernd daneben am Boden, vorn rechts sah man zwei Damen, links einen Flötenspieler und einen Geiger, sämtlich gleichfalls auf der mit Blumen bestreuten Erde sitzend. Die Auffassung der Figuren und Gruppen war durchaus maßvoll, hielt sich frei von jederlei Pikanterie. Die Komposition vermied mit Glück die Gefahr, in den Charakter des Tafelgemäldes zu verfallen, und wahrte die Flächigkeit der Glasmalerei trotz des Versuches, mittels perspektivischer Verkleinerung der plaudernden Gruppe die Vertiefung des Raumes anzudeuten. Die Umrisse der Glasscheiben waren groß und kräftig. Angewandt war Antikglas, stellenweise mit geätzten Überfangschichten. Doch waren gebrochene Töne im ganzen selten. Unter den Farben führten die warmen die Vorherrschaft. Man sah braun, rosa, violett, sehr reichlich kam feuerrot vor, zu dessen Benutzung besonders die Fräcke der Männer Gelegenheit boten. So wirkte das Ganze trotz eines gewissen Ernstes und einer Herbigkeit, die sich zumal in den Gesichtern der meisten Personen kund gaben, lebhaft und festlich.

Vier Werke des Professors Hierl-Deronco waren kurze Zeit beim Münchener Kunstverein ausgestellt. Eins war eine Skizze zu dem in der Münchener K. Residenz befindlichen Gemälde, welches darstellt, wie S. M. König Ludwig III. am 19. Juli 1915 in der Allerheiligen-Hofkirche dem päpstlichen Nuntius Frühwirt das Kardinals-Birett überreicht. Die vom erhöhten Standpunkt aufgenommene Komposition zeigt den historischen Vorgang, der sich im Altarraum der Kirche vollzog. Vor dem auf dem Thronsessel sitzenden Könige kniet der Nuntius, seitwärts der päpstliche Legat Mons. Schioppa. Mehrere Gruppen hoher weltlicher und geistlicher Persönlichkeiten, in der Ausführung des Gemäldes sämtlich porträtähnlich, sind im Vorder- und Hintergrunde Zeugen des feierlichen Aktes. Das Bild ist figurenreich, ohne den Eindruck der Überfülltheit zu machen. Gut gelungen ist die Verteilung der Farbenmassen, die sich mit dem Kolorite des Raumes zu lebhafter Harmonie vereinigen, ferner die Wirkungen der von künstlichem Lichte durchfluteten Luft. — Die andern drei Gemälde waren Bildniswerke. Ihr gemeinsames, äußeres Kennzeichen ist satte Färbung, bei der die verschiedenen Tönungen von starkem Rot die Vorherrschaft behaupten. Bei zweien dieser Gemälde ergab sich die Anwendung dieser Farbe aus dem Gegenstande. Es sind die lebensgroßen Porträts des Kardinals, Erzbischofes von München-Freising Franziskus von Bettinger und des Kardinals Rafael Merry del Val. Das erstere Bild ist 1915, das letztere 1913 gemalt. Die Wirkung des Rot ihrer Gewänder wird vermehrt durch die Wahl von dunklem Rot für die Hintergründe, auch für Nebendinge, z. B. für ein Buch, das der Kardinal del Val in der Hand hält; zu kräftiger Belebung dienen die weißen Partien: die Spitzen, das Pelzwerk, deren Farbe wieder von allerlei Reflexen des Rot durchflimmert ist. Dazu gesellen sich das Gold und die Edelsteinfarben von Schmuckstücken. Beide Kardinäle sind stehend in ganzer Figur dargestellt. Kardinal von Bettinger ist ein wenig nach rechts gewandt, das Antlitz mit dem auf den Beschauer gerichteten Blick sanft nach derselben Seite geneigt. Der Mantel ist über den linken Arm geworfen und fließt hernieder bis zum Fußboden, der mit einem rot und gelb gemusterten Teppich belegt ist. Hell leuchtet das Rot des Gewandes, leichte rotviolette Reflexe schimmern in dem kräftigen Muster der weißen Spitzen. Hinter dem Kardinal ist dessen Sessel zu erkennen. Blumenornamente beleben den Hintergrund. Das Porträt des Kardinals Merry del Val zeigt den Dargestellten mit leichter Wendung nach links, in der Linken hält er sein Birett, mit der gegen die Brust gezogenen Rechten das erwähnte, mit Silber geschmückte Buch. Das Antlitz hat sanften Ausdruck, besonders charakteristisch wirken die mit tiefen Schatten unterlegten, vergeistigten Augen, über denen sich starke dunkle Augenbrauen wölben. In der Malerei des Gewandstoffes macht sich die Schilderung des Moirees bemerkbar. Durch die Spitzen schimmert das Rot des Gewandes. Das Rot des Hintergrundes zeigt einen leichten Stich ins Blaue. — Das dritte Bildnis (Kniestück), das porträtistisch am besten gelungene, ist das Sr. Majestät des Königs Ludwig III. Er sitzt im Zivilanzug, mit dem Orden des Goldenen Vließes geschmückt, auf einem roten Sessel, der vergoldete Verzierungen zeigt. Der Körper hat Wendung nach links, das am besten gelungene Gesicht ist nach vorn gerichtet, ohne den Beschauer anzusehen. Das Weiß des Bartes, die in der Linken gehaltenen Handschuhe und der mit feinen Reflexen von Rot schimmernden Hemdbrust geben mit dem Schwarz des Anzuges, den Goldteilen des Sessels und dem dunkeln Rot des Hintergrundes einen sehr vollen Einklang. Das Bild ist 1915 entstanden. Doering

DIE ESTENSISCHEN SAMMLUNGEN IN DER NEUEN K. K. HOFBURG IN WIEN

Die Estensischen Sammlungen stammen aus dem 18. Jahrhundert und wurden in dem Schlosse Catajo bei Padua von dem damaligen Schloßherrn Marchese Tommaso degli Obizzi begründet. Dieses herrliche Schloß ging nun nebst seinen Sammlungen im Jahre 1806 in den Besitz der Este-Modena-Linie über. Schon von dem letzten Herzog von Modena, Franz V., wurde ein Teil dieser Kunstschätze nach Wien gebracht und im Palais Modena in den fünfziger Jahren aufgestellt. In den neunziger Jahren ließ der verstorbene Erzherzog Franz Ferdinand den Rest nach Wien kommen, wo er, teils im Palais in der Beatrixgasse, teils im Belvedere zur Aufstellung gelangte.

Alle diese Schätze wurden nun, nach der Vollendung des Museumstraktes der neuen Hofburg in diesen überführt, wodurch die Sammlungen geradezu herrliche Räume erhalten haben. Es sind Millionenschätze, die da in den geräumigen Sälen von kunstwissenschaftlichen Fachmännern nach den

modernsten Prinzipien zur Aufstellung gelangen. Sämtliche gehören dem reichen Kunstbesitz des Kaiserhauses an. Von den im Laufe der Jahrhunderte aufgehäuften Kunstobjekten wurde nur das Erlesenste neuaufgestellt. Alles übrige wurde ebenso wie die Reisetrophäen des Erzherzogs Franz Ferdinand in Depots gegeben. Die Sichtung und Auswahl der Objekte sowie die Herstellung der Vitrinen, ebenso die Aufstellung der Kunstgegenstände hat eine Unsumme intensivster Arbeit von Jahren in Anspruch genommen.

Durch das geräumige Vestibül gelangt man zunächst in eine drei Stock hohe, mit buntem Glas gedeckte Säulenhalle, in der hoch oben Korridore herumführen. In dieser Halle sind größere antike Skulpturen untergebracht. Im ersten Stockwerk, in dem die Wanderung durch die neun hohen und breiten Säle beginnt, denen noch verschiedene Kabinette angegliedert sind, findet man die prächtigen Objekte mit größter Raumverschwendung, aber überall zweckdienlich und mit feinstem künstlerischem Geschmack aufgestellt. Es soll nach modernem Prinzip eben keine Überladung der Säle stattfinden, jedes einzelne Kunstwerk soll möglichst unbeeinflußt durch ein anderes für sich allein künstlerisch genossen werden können. So sieht man beispielsweise an einer langen Wand nur fünf Skulpturen auf entsprechenden Postamenten. Die Wände sind etwas über die halbe Höhe mit braunen Tapeten überzogen, über deren Rand sich in strahlendem Weiß hoch die Decke hebt.

Die Sammlungen umfassen mittelalterliche Skulpturen, hauptsächlich venezianische, wertvolle Gemälde, kostbare Bronze-Majolika- und Porzellanstücke, Skulpturen der Renaissance, eine überaus umfangreiche Musikinstrumentensammlung aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert, in der sich u. a. eine lautenartige Zither befindet, die von der heimlichen Gattin des Erzherzogs Ferdinand, Philippine Welser, im 16. Jahrhundert verwendet wurde, ferner eine Anzahl kunstgewerblicher Gegenstände aus verschiedenem Material, Elfenbein- und Holzschnitzereien, farbenprächtige Gobelins sowie griechische und römische Skulpturen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß diese im wahren Sinn des Wortes unschätzbare Sammlung noch im Laufe dieses Jahres dem Publikum zugänglich gemacht werden kann, die Drucklegung des Kataloges, der ein kostbares, vierbändiges, mit den künstlerischen Abbildungen sämtlicher ausgestellten Gegenstände geschmücktes Kunstwerk darstellt, hat bereits begonnen und wird trotz aller in gegenwärtiger Zeit nur zu reichlich vorhandenen technischen Schwierigkeiten rüstig weitergeführt. Richard Riedl

DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNGEN DER MÜNCHENER „JURYFREIEN“

Eine im März eröffnete Gemäldeausstellung der „Juryfreien“ ging in ihrem Umfange nicht über das gewohnt gewordene, bedauerlich und fast unverständlich geringe Maß hinaus. Die Anordnung unterschied sich von derjenigen früherer Ausstellungen dadurch, daß man statt einer Mehrzahl von Künstlern nur eine kleine Schar — im ganzen 13 Maler — herangezogen und diesen Gelegenheit zur Vorführung von Sondergruppen gegeben hatte. Anerkannt darf werden, daß die meisten Brauchbares, vereinzelte auch recht Gutes boten; mehrere andere erbrachten das Gegenteil des Befähigungsnachweises. Diese mögen es als Beurteilung auffassen, daß ich ihrer keine Erwähnung tue. Ich dürfte mich schwerlich in der Annahme täuschen, daß auch in Zukunft kein Anlaß dazu vorliegen wird. — Unter denen, die für eine ernsthafte Besprechung in Betracht kommen, befinden sich verschiedene, denen man in diesen Ausstellungen schon wiederholt begegnet ist. Zu ihnen gehört der Landschafter A. Glatte. Seine Arbeiten zeichnen sich durch gesunde Naturbeobachtung aus; die Farbe ist kräftig, gelegentlich sogar interessant, gut ist die Behandlung von Licht und Luft. Erwähnt sei ein »Bauernhaus in Schwaben« mit überzeugend gegebenem Sonnen- und Schattenspiel auf frisch grüner Rasenfläche. Weniger als mit seinen Landschaften vermag Glatte mit einigen Bildnissen zu sagen. — Richard Söhn-München brachte eine Anzahl von Studien, in denen sich zumeist mit der Landschaft interessante Architekturen vereinigten. Tüchtige Zeichnung und kräftiger Vortrag zeichnen diese Arbeiten aus. Die Aquarelltechnik liegt dem Künstler bisher besser als die Ölmalerei. — Marie Keller-Hermann (Etzenhausen) bot eine größere Anzahl von Blumenmalereien. Ihre Bilder sind gut komponiert; die Wirkung wird bisweilen durch die ungebrochene Leuchtkraft der Farben in ihrer Vornehmheit beeinträchtigt; wo die Malerin die Neigung für dergleichen zu beherrschen weiß, erreicht sie Erfreuliches. So in einem kleinen Bilde mit Feldblumen, einem anderen mit Veilchen usw. Von einigen Landschaften derselben Dame erschien mir besonders ein in feinen grauen und grünen Tönen gegebenes Bauernhaus beachtenswert. — Paul Kaemmerer-Geiselgasteig ist bedeutend als Aktzeichner, sowie als Darsteller von Volkscharakterfiguren. Seine Bleistiftstudien über derartige Themata gehörten zum Wertvollsten, was die Ausstellung bot. Sehr hübsch war auch eine Malerei „Mädchen im Sonnenschein“ nicht ohne poetischen Reiz ein „Morgennebel im Isartal“. Zu seinem Schaden strebt Kaemmerer aber auch nach Erfolgen auf dem Gebiete der großen romantischen und heroischen Szenenmalerei. Hier überschätzt er seine Begabung, die innerhalb ihrer natürlichen Grenzen recht Tüchtiges zu bieten vermag. — Eine Sammlung von Aquarellen des Müncheners E. Dargen zeigte Studien nach landschaftlichen und Architekturmotiven. Das zeichnerische Element führt die Vorherrschaft, ohne der Wirkung der vollen und doch zurückhaltenden Farbe Eintrag zu tun. Zu den interessantesten Stücken gehörte ein in feinem, hellem Graugrün gehaltenes, großstilisiertes Blatt »Auf dem Kreuzberge in der Rhön«; Interesse erregten auch Studien von Rothenburg, von Ratzeburg mit seiner alten Kirche und etliche andere Arbeiten. — Starke Farbenstimmungen fanden sich in den Park- und Waldbildern A. von Pelczynskis, dessen Art sich allmählich abklären zu wollen scheint. — Ein Zug ins Große herrscht in den Blumenmalereien von A. M. Böttcher-Beck; starke Gegensätze der Farbe sind mit gutem Stilgefühl durchgeführt. — Die Winterlandschaften von Richard Braun-Seeshaupt zeichnen sich durch feine Behandlung des Lichtes und durch gute Schneemalerei aus. — Joseph Rolf Knoblochs Landschaften zeigten die bei diesem Künstler gewohnte Kraft, bedeutende Stilisierung und poetische Durchdringung der Motive. Farben und Lüfte, besonders auch die Wasserspiegelungen sind voll Naturwahrheit. Ein »Frühnebel im Moor« sei wegen seiner Stimmung, eine Studie »Am Allacher Wäldchen« wegen ihrer interessanten Färbung hervorgehoben. — C. Wittek-München stellte außer einer Anzahl duftiger Landschaften ein paar gut komponierte Gruppen französischer und russischer Gefangener aus und erwies sich damit als tüchtiger Menschenschilderer, der um der Wahrheit willen gelegentlich auch vor der Häßlichkeit nicht zurückschreckt.

Dieser Ausstellung folgte im April eine solche von Erzeugnissen der Graphik. Etwa 45 Künstler hatten sich mit einer zehnfach so großen Anzahl von Zeichnungen, Radierungen, Steindrucken, Holz- und Linoleumschnitten u. dgl. beteiligt. Der durchschnittliche Wert des Dargebotenen war anzuerkennen. Bemühen um

Brauchbarkeit, Ausdrucksfähigkeit, ästhetisches Genügen der verschiedenen Techniken trat bei vielen Werken deutlich hervor. Von übermodernen Phantastereien und Unmöglichkeiten hielt man sich durchweg fern, bot allerdings andrerseits auch nur Weniges, was im guten Sinne über gewohnte Art hinausging. Auch gegenständlich sah man nur wenig Neues — man müßte denn ein paar Stücke von ganz besonderer Laszivität ausnehmen, die der Ausstellung zum Makel gereichten. Arbeiten solcher Art wären für öffentliche Schau noch vor nicht langer Zeit unmöglich gewesen, aber in unseren Tagen scheint leider alles einen Freibrief zu besitzen, was sich irgendwie anmaßen kann, zur Kunst in Beziehung zu stehen. Sieht man solche Versuche, mit verwerflichen Mitteln äußerliche Wirkungen zu erzielen, so fühlt man fast eine Regung, sich mit den Expressionisten und Kubisten zu versöhnen. Über ihre Graphik-Ausstellung habe ich unlängst an dieser Stelle berichtet. Mögen sie noch so unglaubliche Formen wählen, so suchen sie doch — wenigstens vielfach — nach Aussprache tiefer Gedanken und beschäftigen sich in diesem Streben besonders gern auch mit religiösen Thematen. Von dergleichen ist bei den »Juryfreien« keine Rede. Weitaus das meiste geht hier den gewöhnlichen, platten Weg. Es gibt ja Ausnahmen. So die aus herber, frischer Auffassung hervorgegangenen Holzschnitte (nach Motiven des Grimmelshausenschen Simplicissimus) von Karl Schmidt-Wolfratshausen. Oder die geistvollen Federskizzen zu Szenen und Figurinen der Sollner Puppenspiele von Marie-Janssen-Solln. Gute Erfindung zeigen auch die fein gezeichneten Exlibris von J. Bieberkraut. Das starke Talent Else Winterfelds tritt in ihren radierten Studienköpfen noch deutlicher hervor als in ihren, bei den »Juryfreien« häufig ausgestellt gewesenen Malereien, in denen sie noch mit der Herausarbeitung einer großwürfigen Farbentechnik kämpft. Bemerkenswertes boten einige Aquarelle von E. Dargen und Arbeiten von Hubert Hagler. Technisch nicht uninteressant waren einige Schwarzweißblätter (Landschaften) von Ferdinand Nockher. Jenseits der durch diese Künstler gezogenen Grenze ließ das Interesse nach. F. Scherers Kraftandeutungen auf dem Gebiete der farbigen Landschaftsskizze erscheinen mir allzu äußerlich. Die Tierstudien von Ad. Ziegenmeyer, Cl. Nielßen und andern, die Landschaften von † G. Hammer-Schmidt, E. E. Heidemann, W. Funk, die hübschen Frauenköpfe (Kohlezeichnungen) von M. Nast und anderes vermochten zu gefallen, ohne doch tiefere Anteilnahme zu erwecken. Paul Kaemmerer erreichte auch bei dieser Gelegenheit Erfolge nur mit seinen Aktstudien. Doering

DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG BADEN-BADEN 1918

Zur alljährlich festgesetzten Stunde hat auch diesmal der Kunsttempel an der Oos seine Pforten geöffnet. Freilich wob sich heuer über das Ganze ein schattengleicher Schleier im schmerzlichen Gedenken an den Heimgang zweier heimischer Größen und lebendigster Förderer gerade dieser für Süddeutschland so charakteristischen Jahresschau: Trübner und Schoenleber sind nicht mehr. Wie zum Abschied grüßen uns die paar Werke aus letzter Zeit auf ureigenem Boden, wo ihnen mehr noch als sonstwo die köstlichen Güter unvergessen bleiben, die sie uns als freischaffende Künstler und als Lehrmeister übermittelt haben. Auch der Landschafter Gustav Kampmann, dessen Verdienste um die Neubelebung der Graphik in Angliederung an den Karlsruher Künstlerbund allgemein bekannt sind, ist im Verlauf des letzten Jahres heimgegangen.

Das Gesamtbild der Ausstellung ist das gewohnte; ein Überwiegen der Kunst aus der engeren badischen Heimat, wobei jedoch die Kunst aus dem Reiche mit Ausnahme der rheinischen und der des deutschen Nordostens, so zu Worte kommt, daß man von einem Spiegelbild des deutschen Kunstschaffens mit seinen vielen Hauptvertretern, die heute auf dem Markte und im Besitz bei uns Allgemeingut geworden sind, reden kann, Die flotte, prickelnde Berliner Graphik mit Liebermann, Orlik, Paeschke, Kainer, E. R. Weiß u. a. saftige oder beschauliche Münchener und Dresdener Malerei — Hayeck, L. Liebermann, Schinnerer, Steppes, Oberländer sowie Dorsch, Unger — sind Fortis im Verlauf der ganzen Reihe wie die farbigen und kompositionellen Studien der Stuttgarter mit Altherr voran oder wie die meisterlich drauflosschaffende neue Generation der Karlsruher Künstlerschaft, neben der Abgerundetheit der Alten, deren Namen wir kaum zu nennen brauchen und denen gegenüber sich immer deutlicher die neueren als mehrgesichtige Gruppe abheben. Und hiervon hatten sich seinerzeit die fraglos stärksten Talente um Trübnergeschart, alle die wir dabei heute eigenwillig sich ihren Stil auf solider Grundlage erringen sehen mit Hermann Goebel, diesem gottbegnadeten Beherrscher des Pinsels, an der Spitze; Grimm, Sprung, Wallischeck, wir kennen sie genügend. Auch Versuche stellen wir hier fest; Bilder verschiedenster Art, als zu deutliche Anleihen verschiedenerorts erkennbar, jeweils von einer Hand. Verwöhnte Jugend, wenn auch entschiedene Begabung; ich denke an Mannheim.

Die Plastik; sie ist innerhalb des Gesamtrahmens, man darf wohl sagen, gebührend vertreten nach Art und Menge. Ihr Repräsentant ist diesmal Schreyögg, dem man eine Sonderausstellung eingeräumt hat.

Oscar Gehrig

WIENER TOTENSCHAU

GUSTAV KLIMT. LEOPOLD HOROVITZ. WILHELM LIST. HAERDTL.

Gustav Klimt, zweifellos einer der im Auslande bekanntesten modernen Meister Wiens, ist am 6. Februar l. J. an den Folgen eines Schlaganfalls gestorben. Mit ihm wurde ein starker, überragender Kunstwille, um den ein heftiger Kampf getobt, der ebenso überschwenglich gefeiert wurde, wie heftig geschmäht, der Mittelpunkt einer eigenen neuen Richtung zu Grabe getragen. Klimt, ein gebürtiger Wiener, hat als Schüler von Julius Berger und von Laufberger an der Wiener Kunstgewerbeschule studiert und mit seinem jüngeren Bruder Ernst und mit Franz Matsch sozusagen ein Triumvirat gebildet, das zuerst mit den Deckengemälden für das Reichenberger Stadttheater die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zog. Später wurden die drei jungen Künstler nach Rumänien zur Ausschmückung des Königsschlosses Pelesch bei Sinaia berufen, ferner zur Ausführung eines Deckengemäldes in der Lainzer Villa der Kaiserin Elisabeth, sowie der Deckengemälde im Stiegenhause des K. K. Hofburgtheaters. Gemeinsam mit Matsch führte Gustav Klimt die herrlichen Kompositionen im Foyer des Wiener Kunsthistorischen Museums aus.

Einer breiteren Öffentlichkeit wurde Klimt hauptsächlich bekannt durch die Schaffung der drei Plafondgemälde für den Festsaal der Wiener Universität: Philosophie, Medizin und Jurisprudenz. Zehn Jahre arbeitete der Künstler an diesen Bildern, die aber durch eine eigenartig freie, dem gegebenen Gegenstand wohl wenig angepaßte Auffassung Stürme der Entrüstung erregten und deren Übernahme von der Universität abgelehnt wurde. Der Künstler brachte diese leidige Angelegenheit erst durch seinen Verzicht nach und nach zum

Verstummen. Die Deckengemälde selbst gingen in den Besitz des Freiherrn von Wittgenstein über. Außer einer Reihe von Frauenbildnissen schuf Klimt in dieser Zeit für Nikolaus Dumba seine prächtige „Musik“, seine „Judith“. Einer späteren Zeit gehört der dekorative Fries an, den Klimt für die Ausstellung von Klingers Beethoven malte, ebenso die „Drei Lebensalter“ und die prächtigen ornamentalen Entwürfe für das Stockletsche Haus in Brüssel. Eine seiner schönsten Schöpfungen ist das bekannte Bild aus der Biedermeierzeit: Schubert am Klavier. Auch als Landschaftsmaler fand Klimt vollen Erfolg. Seine stimmungsreichen, stark dekorativ anmutenden Landschaften sind fast ganz auf koloristische Effekte gestellt, sie zeigen das eigentümliche, nervöse Flimmern, die schweigsame, schwermütige Unruhe, die für den Künstler so überaus charakteristisch ist. An Anerkennung, besonders im Auslande, hat es ihm nicht gefehlt. Die höchsten Preise, die internationale Ausstellungen in Paris und Rom zu vergeben hatten, wurden Klimt zuerkannt und der Deutsche Künstlerbund hatte in der von ihm erworbenen Villa Romana bei Florenz eines der Ateliers nebst einem Jahresstipendium dem Künstler zur Verfügung gestellt. Schon längere Jahre zog sich Klimt aus der Öffentlichkeit zurück und mied jeden geselligen Verkehr. In seinem stillen Atelier lebte der Einsame ganz seiner Arbeit, für die er keinerlei Beachtung vonseiten der Öffentlichkeit mehr wünschte.

Ein reiches künstlerisches Leben fand auch seinen Abschluß in dem Tode des Malers Leopold Horovitz, dessen Schöpfungen, vielfach reproduziert, meist freudiges, gemütreiches Behagen auslösten. Horovitz, der seine ersten Lorbeeren an der Wiener K. K. Akademie der bildenden Künste erwarb, in Paris sich weiter ausbildete, war ein hervorragender Porträtist und Genremaler. Seine Bilder wurden häufig im „Salon“ ausgestellt, und machten ihn bald zu einem der meistbeschäftigten Künstler. Im Jahre 1870 reiste er nach Warschau behufs Beschaffung von Modellen für sein großes Gemälde „Gedenktag der Zerstörung Jerusalems“, das er 1873 vollendete und das in der damals stattgefundenen Wiener Weltausstellung der Öffentlichkeit übergeben wurde. Das Bild erregte große Bewunderung und wurde vom Kupferstecher Doby als Kunstvereinsblatt für Wien und Budapest gestochen. Von seinen zahlreichen Gemälden, die er außer Porträts schuf — Horovitz malte fast die gesamte polnische Aristokratie —, seien erwähnt: „Die Erstgeborenen“, ein Gemälde, das mit dem Bildnis der Fürstin Sapieha den ersten großen Ehrenpreis erhielt und vom Herzog von Sachsen-Koburg angekauft wurde; „Der Schullehrer“, „Der Philosoph“, „Der Maler als Koch“, „Der harmlose Krieg“ und viele andere. Horovitz erhielt in Wien die große goldene Medaille, im Pariser Salon, in München, in Berlin die goldene Medaille. Seine Porträts des Kaisers Franz Joseph, eines davon ein Geschenk für die Königin Viktoria von England, wie auch das im Auftrage des greisen Monarchen posthum geschaffene Bild der Kaiserin Elisabeth erregten das größte Interesse. Kaiser Franz Joseph verlieh ihm als Anerkennung sowohl den Orden der Eisernen Krone wie das Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft. Der Künstler, der ein Alter von achtzig Jahren erreichte, hinterläßt einen Sohn und eine Tochter, welche die Begabung ihres Vaters, der auch ihr Lehrer gewesen ist, geerbt haben. Sein Sohn hat sich als Radierer bereits vielseitig hervorgetan, seine Tochter in den Ausstellungen im Künstlerhaus wiederholt durch ihre Bilder viel Beachtung gefunden.

Ferner entschlief am 9. Februar der in weiteren Kreisen bekannte Maler Wilhelm List im 54. Lebensjahre. Er war seinerzeit Mitglied der Künstlergenossenschaft, dann der Secession, endlich der Klimt-Gruppe. Seine durchweg fleißig gemalten, von großem koloristischem Reiz zeugenden Bilder bewegen sich inhaltlich meist in der vorstehend erwähnten modernen Richtung, die natürlich geteilte Beurteilung findet.

Am 16. Februar starb der akademische Bildhauer Hugo Haerdtl. Er wurde weiteren Kreisen bekannt durch seine recht wertvollen Arbeiten für die restaurierte Schottenkirche, die K. K. Hof-Museen, das K. K. Hofburgtheater, die Universität, das Anatomische Institut und das Parlamentsgebäude. Riedl

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Franz Simm †. Im Septemberheft 1916 dieser Zeitschrift widmeten wir der Persönlichkeit Franz Simms und seinem Schaffen, gestützt auf die im wiederholten Umgang gesammelten Einblicke eine reich illustrierte Abhandlung. Am 23. Februar 1918 standen wir an seinem Grab. Ein Schlaganfall hatte selbst für seine Freunde nur allzu unvorbereitet drei Tage zuvor dem anscheinend kraftvollen und ungebrochenen Leben ein frühzeitiges Ende gesetzt. Welches Ansehens und welcher Liebe sich Simm erfreute, kam in den Gedächtnisreden an seinem Grabe zum Ausdruck. Der amtierende Geistliche verwies darauf, was schon vor zwei Jahren hier geschehen, daß Simm als ein ernster Mann und Künstler, der nicht ohne positiven Gehalt durchs Leben ging, der christlichen Kunst nicht fern stand. Wenn er auch nur wenig in ihr aktiv tätig war, so genügte seine positive Lebensanschauung, von der bei seinem positivem Können indirekter Nutzen ausstrahlte. Für das, was über den eleganten Empiremaler, den scharf charakterisierenden Zeichner zu sagen übrig bleibt, verweisen wir auf des vor zwei Jahren Gesagte. Simms Tod bedeutet gerade in der jetzigen gärenden Zeit, in der Männer der künstlerischen Beherrschung von Pinsel und Griffel mehr denn je vonnöten sind, für die Münchner und deutsche Kunst viel. Kaum sechs Jahre hatte Simm den Tod seiner Gemahlin, der damals ebenfalls erwähnten Malerin Marie Mayer, aus Bozen, übertrauert. W. Z.

Eichstätt, Kiener-Ausstellung. — In den Tagen vom 12. bis 26. Mai 1918 wurde der künstlerische Nachlaß des verewigten Herrn Gymnasialprofessors Josef Kiener (geb. 1856 zu Schwarzenfels, Oberpfalz, — gest. 7. Februar 1918 zu Eichstätt) in den Räumen unseres schönen Bibliothekgebäudes (ehem. fürstbischöfl. Sommerresidenz) zur Ausstellung gebracht. Der Nachlaß besteht aus einer ansehnlichen Reihe von Ölgemälden, Aquarellen, Radierungen und Zeichnungen aller Art. Interessenten werden auch die Studien- und Skizzenbücher im vollen Umfang zugänglich sein. Das Hauptinteresse dürften außer stimmungsvollen Motiven aus der Juralandschaft und dem Eichstätter Gebiete die zahllosen Kinderszenen und Studien in Anspruch nehmen, die ja Kieners Ruf auch als Illustrator am weitesten verbreitet haben. Erst die Fülle dieses Nachlasses gewährt einen Einblick in das unendlich fleißige Schaffen des stillen, bescheidenen Meisters und läßt zugleich erkennen, wieviel schöne Pläne und Entwürfe seine Seele erfüllten. Leider mußten sie größtenteils unausgeführt bleiben, Opfer, welche der Meister der Pflichttreue des unermüdlichen Lehrers gebracht. — — Die christliche Kunst wird über den Künstler einen illustrierten Aufsatz veröffentlichen.

Zwei neue Denkmäler an der Wiener Universität. — Im Arkadenhofe der Wiener Universität wurden in der letzten Zeit zwei neue prächtige Denkmäler aufgestellt. Eines derselben galt dem verblichenen Gelehrten Professor Dr. Leopold Oser. Es ist

von Bildhauer Karl Wollek ausgeführt und besteht aus einem anderthalb Meter hohen grauen Marmorsockel, auf dem die naturgetreue Büste des Verstorbenen in weißem Marmor ruht. Die Inschrift lautet: »Leopold Oser, Professor der internen Medizin 1838—1900«. Das zweite Denkmal ist dem Andenken des Staatsrechtslehrers Dr. Karl Theodor von Sternegg geweiht, von Bildhauer Edmund Klotz-Fecht geschaffen. R.

Bau einer katholischen Frauen-Friedenskirche zu Frankfurt a. M. — Um ein Denkmal zur Erinnerung an den Weltkrieg zu errichten, das den späteren Jahrhunderten bekunden soll, mit welcher Liebe und Treue die katholischen deutschen Frauen und Jungfrauen ihrer Gefallenen gedenken, haben mehrere Frauenorganisationen den Bau einer katholischen Frauen-Friedenskirche beschlossen, die in einer armen Vorstadtgemeinde (West) zu Frankfurt a. M. errichtet werden soll.

Kaiser-Franz-Joseph-Denkmal für Wien. Im Wiener Rathause haben in jüngster Zeit vertrauliche Besprechungen stattgefunden, die der Errichtung eines Kaiser-Franz-Joseph-Denkmals nach dem Kriege gegolten haben. Veranlaßt wurden diese Beratungen durch ein Projekt des Professors Friedrich Ohmann, das jetzt der Öffentlichkeit übergeben wurde. Der Künstler plant für das im großen Stile herzustellende Denkmal eine architektonische Anlage mit Einbeziehung der Votivkirche. Die Kosten aber würden sich auf nicht weniger als neun Millionen Kronen belaufen. In den Hallen und Arkaden der Anlage soll durch Bilder, Reliefs und Statuen das Zeitalter des Kaisers von 1848 bis 1916 mit besonderer Beziehung auf die Entwicklung der Stadt Wien zur Darstellung gelangen. Das Projekt Ohmanns würde den Malern und Bildhauern Wiens reiche Gelegenheit zu bedeutenden Aufgaben bieten. Auch die vielumstrittene Platzfrage für das Denkmal wäre der Lösung zugeführt: der Platz vor der Votivkirche. Kirche und Park kämen in Verbindung mit der architektonischen Anlage, deren Mittelpunkt die Figur des Kaisers, im Thronsessel sitzend, bildet. Maßgebende Persönlichkeiten der Gemeinde Wien haben nunmehr das Projekt Ohmanns einer näheren Besichtigung unterzogen. Anderseits wird von vielen Künstlern und einflußreichen Kunstkreisen die Ausgestaltung des Platzes vor der Kaiserlichen Hofburg empfohlen. An Stelle des gegenwärtigen Burgtores soll das Kaiser-Franz Joseph-Denkmal treten, das dann dem prächtigen Maria Theresia-Denkmal von Zumbusch gewissermaßen gegenüber zu stehen käme. Der letztere Plan dürfte, künstlerisch und architektonisch gedacht, vor dem Projekte Ohmanns manchen Vorzug haben. R.

Münchener Kunstausstellung im Glaspalast 1918. — Sie wird von der Münchener Künstlergenossenschaft im Verein mit der Münchener Secession veranstaltet. Die Jury wird getrennt ausgeübt von einer durch die Künstlergenossenschaft gewählten Kommission und von dem Ausschuß der Secession. Die Werke der genannten Künstlergruppen werden in getrennten Räumen mit eigenen Eingängen ausgestellt. Die Ausstellung dauert vom 1. Juli bis Ende September, je nach Umständen noch in den Oktober hinein.

Ferdinand Hodler starb am 19. Mai im Alter von 65 Jahren zu Genf. Er ist am 14. März 1853 zu Gurtzelen im Kanton Bern geboren.

Für Herrn Pfarrer Martin in Baden-Baden malte Albert Figel eine Madonna als Friedenskönigin. Das Kunstwerk bleibt im Privatbesitz des Auftraggebers.

Donauwörth. — Die pädagogische Stiftung Cassianeum in Donauwörth ließ durch die dortigen Dominikanerinnen ein Meßgewand nach einem Entwurf von Augustin Pacher (München) ausführen.

Ellwangen. — Die kleine Stadt Ellwangen (Württbg.) besitzt seit einigen Jahren eine hübsche Altertumssammlung, die im Schloß untergebracht ist. Auch unterhält sie eine ständige Ausstellung von Werken zeitgenössischer Kunst. Über die Stiftskirche hielt Herr Generalkonservator Dr. Georg Hager (München) anläßlich eines Museumskurses am 15. Mai einen begeisternden Vortrag.

BÜCHERSCHAU

Marie Ellenrieder als Künstlerin. Von Frau Klara Siebert. Verlag Herder, Freiburg. M. 2.40.

Man sollte der Biographie eines Künstlers immer alle von ihm existierenden Bildnisse mitgeben. Daß das schöne Buch Klara Sieberts sich auf die Wiedergabe des einen jugendlichen Selbstporträts Marie Ellenrieders beschränkt, ist im Interesse des Lesers zu bedauern, den die warme Schilderung der Biographie zu lebhafter persönlicher Teilnahme erregt. Auch die Werke der Ellenrieder sind für solche Monographie zu sparsam ausgeteilt, das Werkchen ruft gebieterisch nach einer Ergänzung und Vervollständigung. Der Text des Buches ist von klassisch gedrungener Einfachheit und erschöpft seinen Gegenstand trotzdem. Liebevolles Eingehen und herzliches Verständnis der edelen Madonnenmalerin aus der Schule der Nazarener ist ihm nicht abzusprechen. Das Zeitmilieu ist in knappen Strichen klar gezeichnet, nirgends eine Spur des Überflüssigen. Wir haben es mit einem tiefinnerlichen Frauentalente zu tun, dem Fürstengunst und gütiges Interesse, dem Lehrer und Mitstrebende den Weg ebneten, dessen Kämpfe und große Erlebnisse im Bereich der Seele sich vollzogen, dessen künstlerische Signatur aus Gewissenhaftigkeit, Anmut und Wahrhaftigkeit besteht. Rom, München, Florenz, Assisi Perugia waren die entscheidenden Erlebnisse der Emporstrebenden. Von mitlebenden Künstlern gewannen der verklärte Overbeck den nachhaltigsten Einfluß auf ihr Schaffen.

Neben reizvollen und feinen Porträts gelangen ihr entzückende Kinderstudien. Ihre Engel wetteifern an zarter Schönheit mit denen des Fiesole. Als Mensch erscheint die Ellenrieder liebenswürdig, gütig, wohltätig. Klara Siebert zieht eine Parallele zwischen dem Schaffen der Malerin und dem der Dichterin Annette von Droste. Das erinnert an die herrliche Vergleichung Hermann Grimms, in welcher er Savonarola und Fiesole einander gegenüberstellt. Auch bei den zwei großen Frauen die große Verschiedenheit der Temperaments. Daß die Droste, die häufige Bewohnerin der Meersburg, und die Konstanzer Künstlerin nie zusammentrafen, scheint allerdings fast unbegreiflich, noch unbegreiflicher ist, daß die Ellenrieder, die in den Memoiren von A. v. Ringseis erwähnt wird, nie mit der Baseler Malerin und Konvertitin, der späten Muse Brentanos, Emilie Linder, bekannt ward. Das Kongeniale der beiden frommen und hochbegabten Frauen fällt beim ersten Blick ins Auge. Überhaupt welch ein leuchtender Kreis katholischer Frauen zu Anfang des 19. Jahrhunderts: Emilie Linder — Bettina Brentano, Apollonia Diepenbrock, Marie Ellenrieder, Annette von Droste, Luise Hensel usw. und doch wie gering im Ganzen der seelische Zusammenschluß und die gegenseitige künstlerische Förderung.

M. Herbert

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München

DIE·CHRISTLICHE·KUNST

FRITZ KUNZ

XIV. JAHRGANG
August-September 1918
HEFT 11 u. 12

OKT. 1917 — SEPT. 1918
PREIS HALBJÄHRL. M. 7.20
EINZELHEFTE M. 1.50

INHALT:

MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN KUNST·DER·KUNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS GESAMTE·KUNSTLEBEN· IN·VERBINDUNG·MIT·D·DEUTSCHEN·GESELLSCHAFT FÜR·CHRISTLICHE·KUNST·HERAUSGEGEBEN·VON·D· GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KUNST GMBH MÜNCHEN

By



GEORG KAU (MÜNCHEN) MARIÄ HIMMELFAHRT

Hochaltarbild für die Pfarrkirche zu Deutsch-Kamitz in Oberschlesien



INNERES DER ST. MAXIMILIANSKIRCHE IN MÜNCHEN
Zu untenstehendem Aufsatz

DER WETTBEWERB FÜR DIE AUSMALUNG DER MÜNCHENER ST. MAXIMILIANSKIRCHE

(Vgl. die Abb. S. 233—268)

Ihren neuesten Wettbewerben für Aufgaben der Architektur, Bildnerei, des Kunstgewerbes und der Graphik hat die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst einen solchen für eine malerische Raumausschmückung größten Stiles folgen lassen. Es handelt sich um die Darlegung von Ideen zur Erfüllung eines Planes von mehr als gewöhnlicher Bedeutung, um Vorschläge für die Gestaltung eines Kriegserinnerungszeichens von ganz besonderer Erhabenheit. Die mächtige, von Heinrich Freiherrn von Schmidt im romanischen Stil erbaute St. Maximilianskirche, die prachtvolle Zierde des südlichen Teiles der bayerischen Hauptstadt, ist dazu berufen, ein Denkmal für das in dem Weltkriege so herrlich bewiesene stille Heldentum der deutschen Frauen und Mütter zu werden. Deutsche christliche Kunst hat die Ehrenaufgabe, dieses Denkmal würdig erstehen zu lassen und darf stolz sein, sich selbst damit ein Denkmal für fernste Zeiten zu errichten.

Die Maximilianskirche ist eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit flacher Decke und halbkreisförmig geschlossenem Chore[1]. Ihre Apsis erhält zurzeit Licht durch zwei Rundbogenfenster. Die Kirche ist infolge der Lage des Bauplatzes nach Süden gerichtet, so daß die beiden Langseiten nach Osten und Westen liegen. Die Wirkung der Innenarchitektur ist dank der großzügigen Linienführung und der feinen grauen Farbe des Gesteins ruhig, vornehm und stolz. Zur wahren, von dem Erbauer gewünschten Geltung kann der großartige Raum bisher nicht kommen, weil es vor allem im Mittelschiffe noch an jeglichem belebendem Schmucke fehlt. Der Kirche solchen zu verleihen, hat man seit einigen Jahren begonnen.

[1]) Näheres in der Jahresmappe 1917 der D. Ges. f. chr. K.

Der Chor hat einen mächtig wirkenden steinernen Hochaltar, das Mittelschiff eine gleichfalls steinerne Kanzel erhalten; in den Seitenschiffen ist die Reihe von Gemälden eines Kreuzweges entstanden; im westlichen hat man angefangen, die Wände mit der Pracht dunkelfarbiger Mosaik, stellenweise auch mit Platten einer dunkelgraugrünen, marmorartigen Steinkomposition zu verkleiden. Der Künstler, der diese Dinge geschaffen, der Münchener Franz Hofstötter, hat auch die Seitenschiffe mit leuchtend farbigen Glasmalereien geschmückt. Unsere Zeitschrift hat s. Z. über diese Dinge näher berichtet. Mit der Stärke ihrer eigenartigen Form- und Farbenwirkung, mit ihrer künstlerischen Sprache schaffen sie für die künftige Ausschmückung der Kirche äußerlich und innerlich einen Maßstab, der nur durch sehr bedeutende Leistungen zu erreichen ist. Was unter ihm zurückbleibt, kann nicht in Betracht kommen, was sich über ihn erhebt — und hierauf hätte der Schmuck des Mittelschiffes und des Chores einen Anspruch — muß sich doch um der Einheitlichkeit des Gesamtbildes willen dem Vorhandenen anpassen. Man sieht, daß es sich hier um eine Monumentalaufgabe von eigentümlichen Schwierigkeiten handelt. Sie werden durch den Charakter der gestellten Aufgabe noch erheblich gesteigert. Gilt es doch, menschliche Empfindungen und Taten in einem Gotteshause zu verherrlichen, ein weltliches Ereignis festzuhalten, und es doch gegenüber der wirklichen Hauptsache, der Anbetung Gottes und der Verehrung der Heiligen, in Unterordnung zu halten. — Die Aufgaben waren so groß, so vielseitig anregend, daß die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst durch einen Wettbewerb die Kräfte aller ihrer Mitglieder anspornen zu sollen glaubte, statt (wie bei dem für den Erweiterungsbau der Dachauer Kirche) einen solchen nur unter wenigen besonders dazu geeigneten Künstlern zu veranstalten.

Der Erfolg war auch diesmal bedeutend. Es wurden 39 Entwürfe eingereicht. Von ihnen erhielt einen ersten Preis der des Malers Theodor Baierl; vier zweite Preise wurden zuerkannt für die Arbeiten von Felix Baumhauer, Georg Kau, Georg Winkler (Düsseldorf) und die gemeinsame des Architekten Michael Kurz (Augsburg) mit Karl Bauer und Theodor Baierl. Durch lobende Anerkennung ausgezeichnet wurden die Entwürfe von Albert Figel und Franz Schilling. Auch unter den aus verschiedenen Gründen nicht preisgekrönten Arbeiten befinden sich mehrere entschieden bedeutsame. Zu den letzteren gehört der Entwurf zweier Künstler (Kennwort »Unserer lieben Frau 101«), die sich mit gutem Erfolge bestrebt haben, der Denkmalsaufgabe innerlich zu genügen[1]) (Abb. S. 266 und 267). Im Mittelpunkte des Ganzen, in der Halbkuppel der Apsis, erhebt sich auf leuchtendem Goldgrunde die Halbfigur des Heilandes, in dem alle Erbarmung zusammenfließt. Unterhalb thront die von einer Kuppel überwölbte Gestalt der heiligen Jungfrau, als Verkörperung des triumphierenden Frauenschmerzes. Ihr nahen sich von beiden Seiten her feierliche Züge heiliger Frauen. Eine Variante stellt statt des Heilandes in den Mittelpunkt der Apsis die hl. Jungfrau mit den Schwertern im Herzen. Der untere Teil der Apsidenwand ist mit graugrünem Marmor verkleidet. Der Chor bildet den Ausgangspunkt für den gesamten Schmuck der Kirche, die ein in voller Einheitlichkeit gehaltenes Bild ergibt.

Der mit dem ersten Preise ausgezeichnete Baierlsche Entwurf besitzt unbestreitbare Schönheit und charaktervolle Farbenwirkungen (Abb. S. 237—239). Die Haupttöne sind Gold, Lapislazuliblau und Grün, dazu das Grau der Architektur. Der Baierlsche Entwurf ist klar, edel, ruhig, monumental; in seiner Strenge wie in seinem festlichen Klange dem Charakter, in seiner Linienführung, Flächeneinteilung und Figurenanordnung dem Baugedanken der Maximilianskirche vortrefflich angepaßt. Die Apsisfläche gibt mit ihrer Ausschmückung einen vorzüglich wirksamen Hintergrund für den steinernen Hochaltar ab. Ihr unterer Teil ist braun, durch graue Streifen in Felder geteilt; der obere Teil ist auf hellem (bei einer Variante auf dunkelm) Grunde mit dichtem Geranke goldener Dornenzweige überdeckt. Aus den Dornen blitzen sieben Schwerter hervor. In der Mitte der Apsis sieht man innerhalb eines grünen Kreises die Beweinung des Leichnams Christi. Die Gruppe ist streng gezeichnet; der auf dem Schoße der in dunkelblauem Gewande dasitzenden Mutter liegende Körper ist horizontal ausgestreckt, am Kopf- und Fußende unterstützt ihn je ein Engel. Die Stirnwand der Apside ist mit den weißen Gestalten zahlreicher, streng angeordneter Jungfrauen geschmückt; sie halten Kronen in den Händen, um sie dem Lamme Gottes zu opfern, das über dem Mittelpunkte des Bogens in einer grünen Achteckfläche dargestellt ist. Die Variante versieht diese Jungfrauen mit grünen Heiligenscheinen und erzeugt so eine

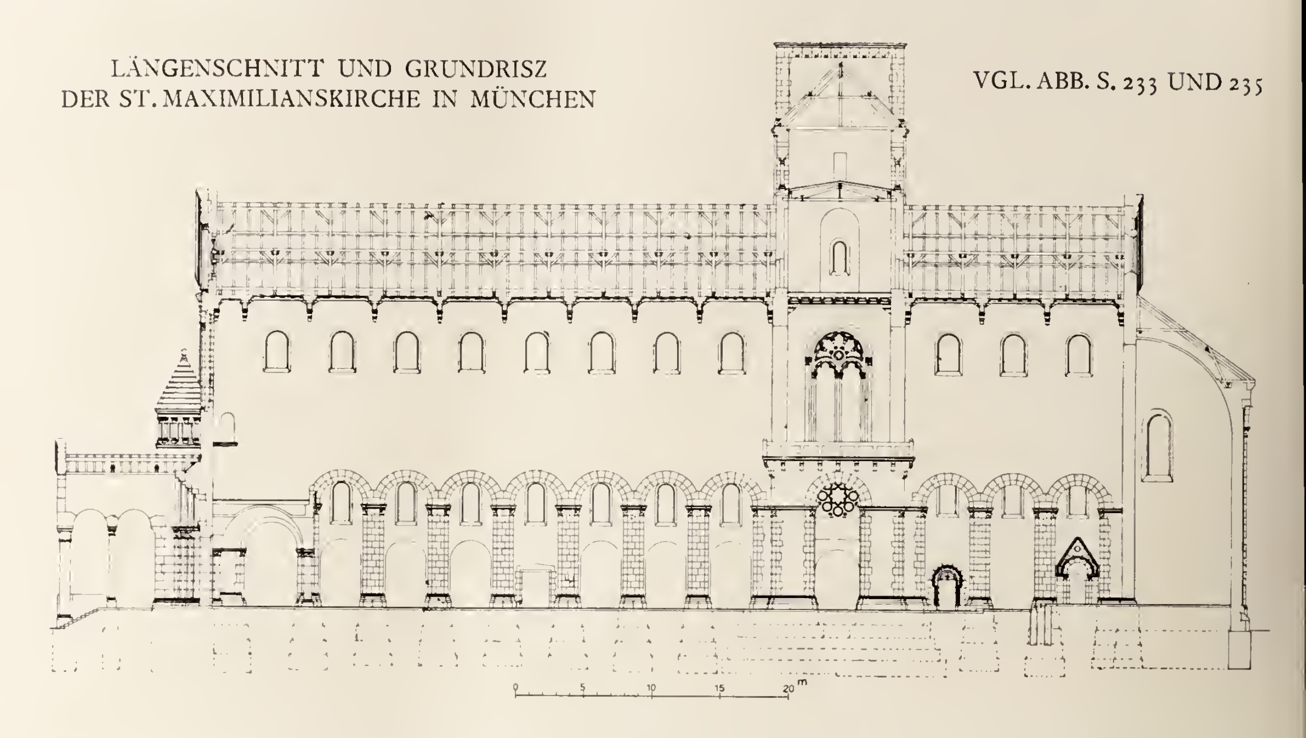
[1]) Architekt Joseph Kuld (Mannheim) und Maler Hans Karl Seliger (Berlin). Der Entwurf konnte keinen Preis erhalten, da eine unerläßliche Vorbedingung für die Beteiligung nicht erfüllt war. D. Red.



HOCHALTARNISCHE DER ST. MAXIMILIANSKIRCHE IN MÜNCHEN

Zu nebenstehendem Aufsatz

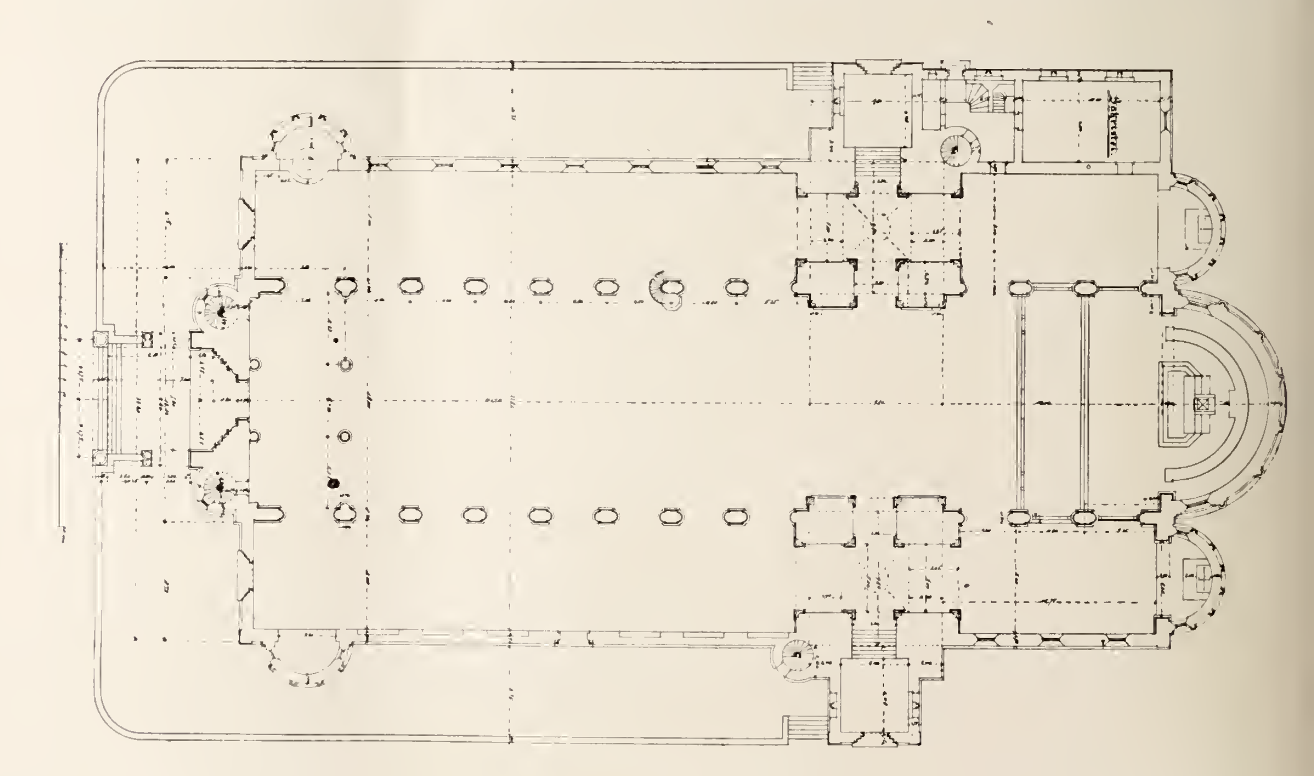
etwas lebhaftere, weniger ruhige Farbenwirkung. Eine Überschrift auf Goldgrund deutet auf den Zusammenhang des Wirkens der Frau mit der von dem Kriege zu erhoffenden geistigen Erneuerung. Im Mittelschiffe (S. 237) sind die Wände des Obergadens mit Gold überzogen; schmale aufsteigende grüne Streifen teilen, die Hauptlinien der Architektur fortsetzend, die Fläche ein und umziehen zugleich die Bögen der halbrunden Oberlichtfenster. Zu weiterer Belebung der großen Goldflächen dienen vereinzelt angebrachte eiserne Kreuze. Dieselbe Beachtung wie mittels der erwähnten Vertikalstreifen ist dem architektonischen Gedanken mit der Anordnung des figürlichen Schmuckes zuteil geworden. In der Art ist das geschehen, daß oberhalb jeden Pfeilers ein Rechteck mit einer stehenden Figur ange-



LÄNGENSCHNITT UND GRUNDRISZ
DER ST. MAXIMILIANSKIRCHE IN MÜNCHEN

VGL. ABB. S. 233 UND 235

bracht ist, deren aufstrebende Form die Richtung der Pfeiler aufnimmt und nach oben fortsetzt. Über den Bögen befinden sich Bilder querrechteckiger Gestalt. Der stehenden Figuren sind sechzehn; es sind heilige Frauen, von denen verschiedene, so die hl. Kunigunde, in Beziehung zu Bayern stehen. Weiter sieht man die hl. Hedwig, Mathildis, Helena, Barbara, Thekla als Todespatronin, die selige Kreszentia Höß von Kaufbeuren u.s.f. Die 20 szenischen Bilder zeigen Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente. Die 22 Zwickelfelder zwischen jenem Bilderfriese und den Mittelschiffbögen erfüllt der Künstler mit Darstellungen der Frauentätigkeit im Weltkriege und gibt so auch dem profanen Elemente eine angemessene, taktvoll berechnete Stelle. Zu diesen Bildern gesellen sich Ornamente mit den Symbolen der lauretanischen Litanei und manches andere. Die figürlichen, reden-





THEODOR BAIERL — ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

Vgl. Abb. S. 238 und 239 — Text S. 234—237

den Elemente vereinigen sich ungezwungen mit den lediglich ornamentalen, auch die szenischen fügen sich in die Architektur, wenn schon ihr reines Aufgehen in dieser nicht erreicht worden ist, auch naturgemäß nicht erreicht werden konnte. Dasselbe findet sich bei einer ganzen Reihe anderer Entwürfe, die gleichfalls auf die bildlichen Erzählungen nicht verzichten wollten. Wenigstens aber sind nur einige vereinzelte, die bei dieser Gelegenheit die Gesetze des dekorativen Stiles außer acht gelassen und an die Wand gemalte Tafelbilder entworfen haben. Baierls Stil ist einwandfrei. — Eine Variante des Entwurfes (Abb. S. 238) zeigt die Goldflächen ohne die zuvor beschriebene Einteilung durch die grünen Streifen; der Vergleich ergibt, wie notwendig sie sind. Beiden Entwürfen gemeinsam ist die in leuchtendem Blau gehaltene, mit goldenen Sternen geschmückte Decke, welche dem Bilde einen etwas schweren, aber farbig wirkungsvollen oberen Abschluß gibt. Besonders ist auch der Gegensatz gegen das helle Gold der Wände ungemein schön[1]). Im ganzen zeigt sich der Baierlsche Entwurf als die Arbeit eines denkenden, für dekorative Aufgaben auch größten Stiles hochbegabten Künstlers, der Strenge der Auffassung mit Schönheit, Lebendigkeit mit Ruhe zu vereinigen weiß.

Ganz Eigenartiges bietet der Entwurf von Felix Baumhauer (S. 240 u. 241). Er gibt eine umfassende Darstellung des Weltkriegdramas. Die Evangelienseite zeigt unendliche Scharen von Frauen, die zwischen Gräbern und brennenden Häusern das Lamm Gottes anflehen: die Not der Heimat, das Heldentum der Frauen. Auf der Epistelseite sieht man die Schrecken des Krieges, kämpfende und sterbende Männer. Den beherrschenden Punkt dieser Seite bildet das von Engeln getragene Schweißtuch der hl. Veronika. Die Kompositionen beider Seiten verzichten auf symmetrische, der Architektur sich ein- oder unterordnende Zeichnung. Ganz frei treten die Figurenmassen aus dem Goldgrunde hervor. Trotz der Strenge ist Starrheit dadurch vermieden, daß die Oberkanten der farbigen Darstellungen in sanft geschwellten Linien dahinziehen, so daß der Eindruck erweckt wird, als ständen die Menschenmengen auf Hügeln. Das Auseinanderfallen der Gruppen und Figuren wird durch die gewaltige Linie frei über den Goldgrund wallender Spruchbänder verhindert. Zwischen dem Chorbogen und dem Gurtbogen ist die Auferstehung der Toten und Jesus als Weltrichter dargestellt; er ist nur in Halbfigur zu sehen und mit einem roten Mantel bekleidet. Die ihn umgebende Gloriole ist weiß. Grün gekleidete fliegende Engel lassen nach allen vier Himmelsgegenden ihre Posaunen erschallen. Unterhalb der Decke zieht sich ein Fries mit den Gestalten der Apostel hin. Großartige Wir-

[1]) Das Preisgericht verhielt sich zu dem Gedanken, die schöne Holzdecke zu bemalen, ablehnend. D. Red.



THEODOR BAIERL — ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

I. Preis. — Text S. 234—237

kung tun die Farben und das reichlich angewandte dunkle Gold. Die Pfeiler und Bögen des Mittelschiffes sind rot gequadert; jede Quader ist bestimmt, den Namen eines Gefallenen aufzunehmen. Baumhauer hat auch diesmal wieder die Bedeutung und Eigenart seines Talentes bewiesen. Sein Entwurf ist weit entfernt davon, auf Sonderbarkeitshascherei auszugehen; er löst die Aufgabe in wahrhaft monumentalem Sinne; feinfühlig paßt er sich dem Vorhandenen an, das er doch äußerlich wie innerlich überragt; glänzend gelöst ist die Schwierigkeit, das irdische Element nicht überwiegen und dennoch voll gelten zu lassen. Die dekorative Wirkung ist von größter Schönheit und Fülle, dabei einfach. Man fühlt die Wirkung uralter künstlerischer Leitgedanken und sieht sie im Sinne der Neuzeit aufs geist-



THEODOR BAIERL — ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

I. Preis. — Text S. 234–237

reichste und feinste benutzt und zugleich weiter entwickelt. Die Ideen Baumhauers für Ausschmückung der Maximilianskirche stehen einzig da und weisen der modernen christlichen Monumentalkunst neue Wege.

Georg Kaus Entwurf (Abb. S. 242 bis 244) drückt seinen Grundgedanken schon in seinem Kennwort aus; es heißt »Lebenskampf und Himmelslohn«. Den Mittelpunkt der gesamten Ausschmückung bildet für Kau der große steinerne Hochaltar. Das Hauptgewicht der bildlichen Darstellungen liegt im Langhause. Ein irdischer und ein himmlischer Schauplatz sind hier getrennt. Man sieht endlose Scharen von Kriegern, die durch das große Tor des Todes zum ewigen Leben eingehen und sich um den hl. Georg scharen. Eine zweite Bildergruppe zeigt die Werke der Barmherzigkeit,

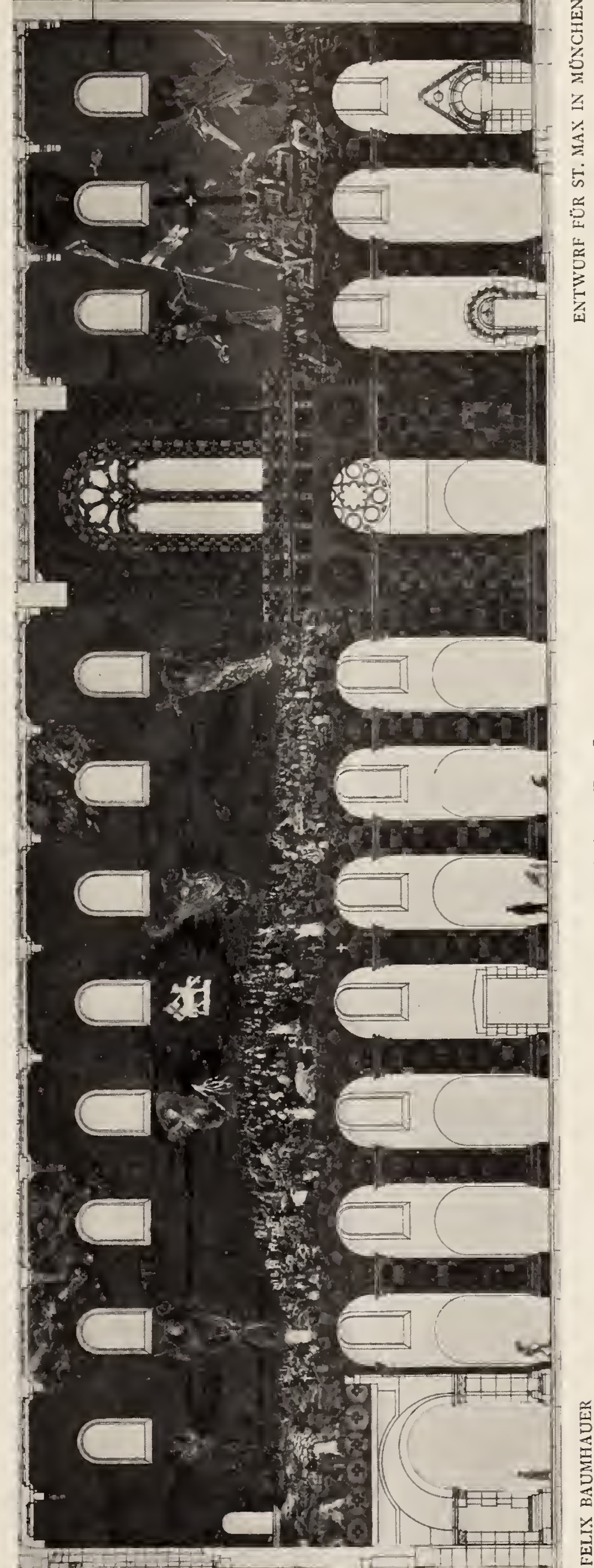


FELIX BAUMHAUER — ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

II. Preis. — Text S. 237—241

die hl. Jungfrau mit Kindern, und heilige Frauen; die Figuren erhalten starkes Relief durch dahinter angebrachte dunkle Heckenwände, deren Charakter festlich wirkt. An den Seitenwänden des Vorchores sieht man den Gottesgarten mit dem himmlischen Jerusalem im Hintergrunde. Die Stirnwand der Apsis ist mit der Anbetung des Lammes und den Gestalten der Erzengel Rafael und Michael geschmückt. Den Turmraum beleben posaunenblasende Engel. In der dunkelblauen, oben goldenen Apsis sieht man einen Kreis von sieben Sternen und den Tierkreis im Weltenraum, darüber den Weltenrichter, der Gefallenen die ewige Krone darreicht. Dazu kommen andere biblische Darstellungen. Die Bedeutung der gesamten Bilderfolge ist die des Fortschreitens vom Tode zur Auferstehung und zu der Herrlichkeit des der Anbetung und dem Gottschauen geweihten ewigen Lebens. Die Gesamtwirkung des grünlichen, grauen und blauen Farbenakkordes hat etwas Mildes, Sanftes.

Der Entwurf von Baur, Kurz und Baierl (Abb. S. 245—247) stellt in den Mittelpunkt der Apsis die Beweinung des Leichnams Christi in einer goldenen Gloriole, aus der sieben Schwerter hervorglänzen; grau und violett sind die herrschenden Farben. Darunter erscheinen auf grünem Grunde die apokalyptischen Reiter; in einem zweiten Vorschlage kommen zu diesen noch Gruppen kämpfender Männer. Der Triumphbogen ist mit einer Ehrenkrone bzw. dem Herzen Mariä geschmückt, neben dem streng angeordnete Engel, Palmen in den Händen haltend, thronen. Der Bilderfries des Mittelschiffes zeigt stehende Figuren heiliger Frauen und Jungfrauen des Alten und Neuen Testamentes, ferner solche, die zu Bayern in Beziehung stehen. Daß die Vertikalen dieser Figuren sich oberhalb der Scheitel der Bögen erheben, widerspricht dem Gedanken des architektonischen Gefüges. In dieser Beziehung hat der andere Baierlsche Entwurf, von dem oben gesprochen worden ist, das Richtigere getroffen. Zwischen den Figuren sieht man Szenen zur Verherrlichung des weiblichen Opfersinnes und Heldentums: Verwundeten- und Krankenpflege



FELIX BAUMHAUER — ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN
II. Preis. — Text S. 237—240



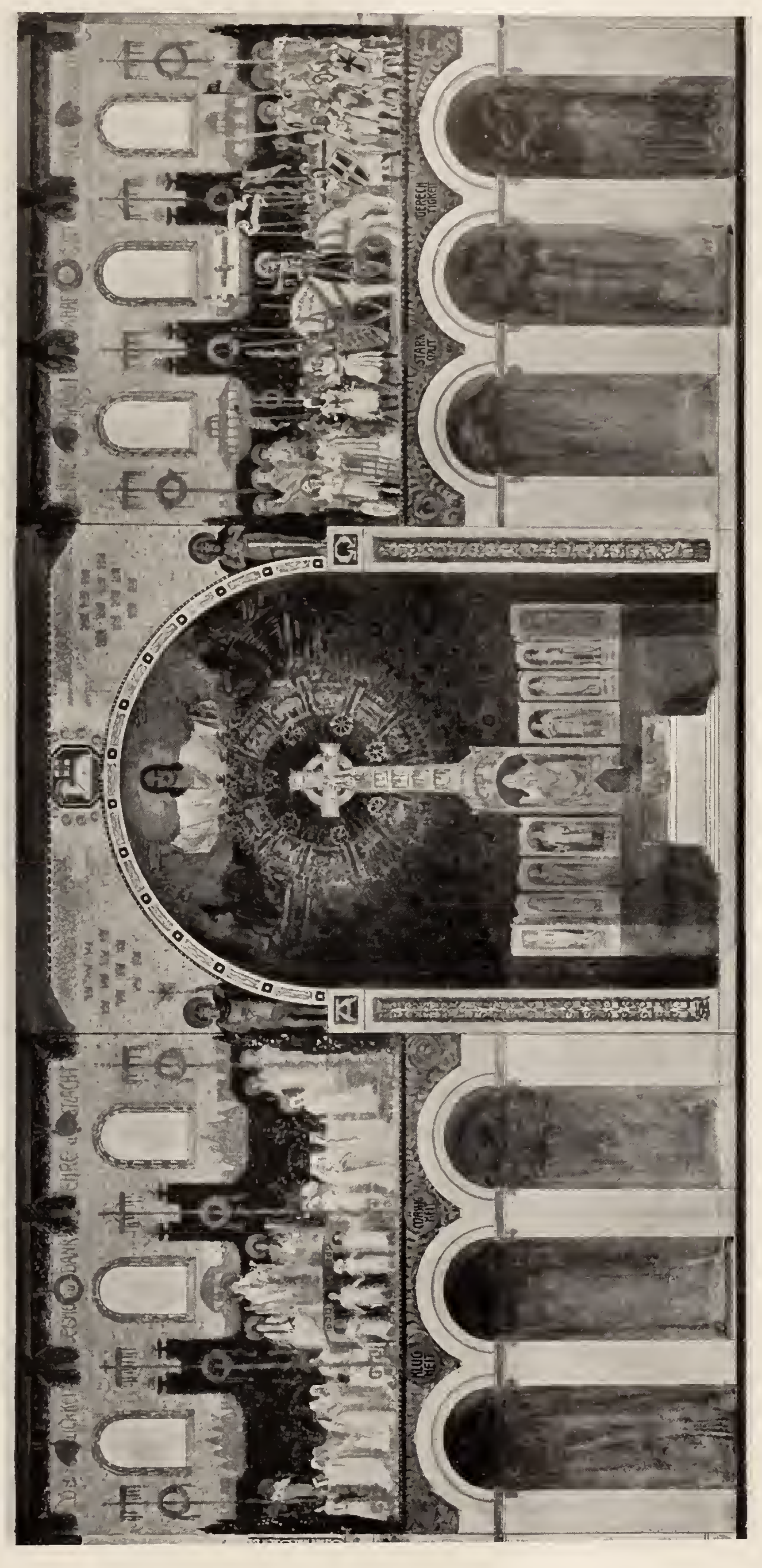
GEORG KAU — ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

II. Preis. — Text S. 239—241

in Feld und Heimat, Waisen - Fürsorge, Goldablieferung usw. In der Turmöffnung der südöstlichen Breitseite ist ein Marmoraltar mit dunkeln Einlagen geplant.

Georg Winkler bietet für die Ausmalung der Chornische zwei verschiedene Vorschläge (Abb. S. 248 u. 249). Der eine zeigt auf Goldgrund die allerheiligste Dreifaltigkeit mit Engeln, der andere den Heiland als Friedenskönig im himmlischen Jerusalem. Der untere Teil ist mit Marmor belegt. Die bildlichen Darstellungen an den Wänden des Langhauses schildern abwechselnd biblische Szenen und solche, die das stille Heldentum der Frau feiern; die weltlichen und religiösen Motive halten sich ein klug berechnetes Gleichgewicht. Unterhalb der Decke hin zieht sich ein Fries von Engelfiguren. Die Farbenwirkung ist reich, dabei ruhig, fein, perlmutterartig.

Der Entwurf Albert Figels (Abb. S. 250) verleiht der Kirche eine schöne, ruhige Stimmung in warmen, dunkeln Tönen, die sich mit dem Grau der Architektur vornehm zusammenfügen. In der Apsis erblickt man ein großfiguriges Bild mit weh-



GEORG KAU *II. Preis. — Text S. 239—241* ENTWURF FÜR ST MAX IN MÜNCHEN



GEORG KAU — ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

II. Preis. — Text S. 241

klagenden Frauen, darüber erscheint die hl. Jungfrau im Halbmonde; erbarmend reicht sie ihre Hände den Flehenden entgegen. Das Gewand Mariä ist dunkelblau, ihr Mantel braun; plastisch hebt sich ihre Gestalt vom schimmernden, weißen Grunde ab, der durch das Gold des Halbmondes eingerahmt und zu prächtiger Wirkung gebracht wird. Engelscharen knien verehrend zu den Seiten der hl. Jungfrau. Die Stirnwand der Apsis zeigt zwei mächtige stehende Engel, von denen einer eine Palme, der andere einen Kranz in den Händen hält. Oben sieht man ein Kreuz mit dem Herzen Jesu, das beiderseits von vier weinenden Engeln verehrt wird. Der Triumphbogen ist mit in hellem Blau gehaltenen Medaillons geschmückt. Die Längswände der Kirche zeigen Reihen von Gemälden.

Der Entwurf von Franz Schilling (Abb. S. 251—253) entwickelt in und an der Apsis den Gedanken, daß die Macht der Sünde durch Christi Tod und Auferstehung gebrochen wird. Die Malereien des Langhauses zeigen die Werke der Barmherzigkeit, das Vorhallengewölbe die Kardinaltugenden. Das Ganze macht einen strengen, ruhigen, altertümlichen Eindruck, die äußere Wirkung der Apsis beruht auf dem vollen Klange ihrer Farben und des Goldgrundes.

Doering



THEODOR BAIERL, BILDH. KARL BAUER, ARCH. MICHAEL KURZ — ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

II. Preis. — Vgl. Abb. S. 246 und 247. — Text S. 241



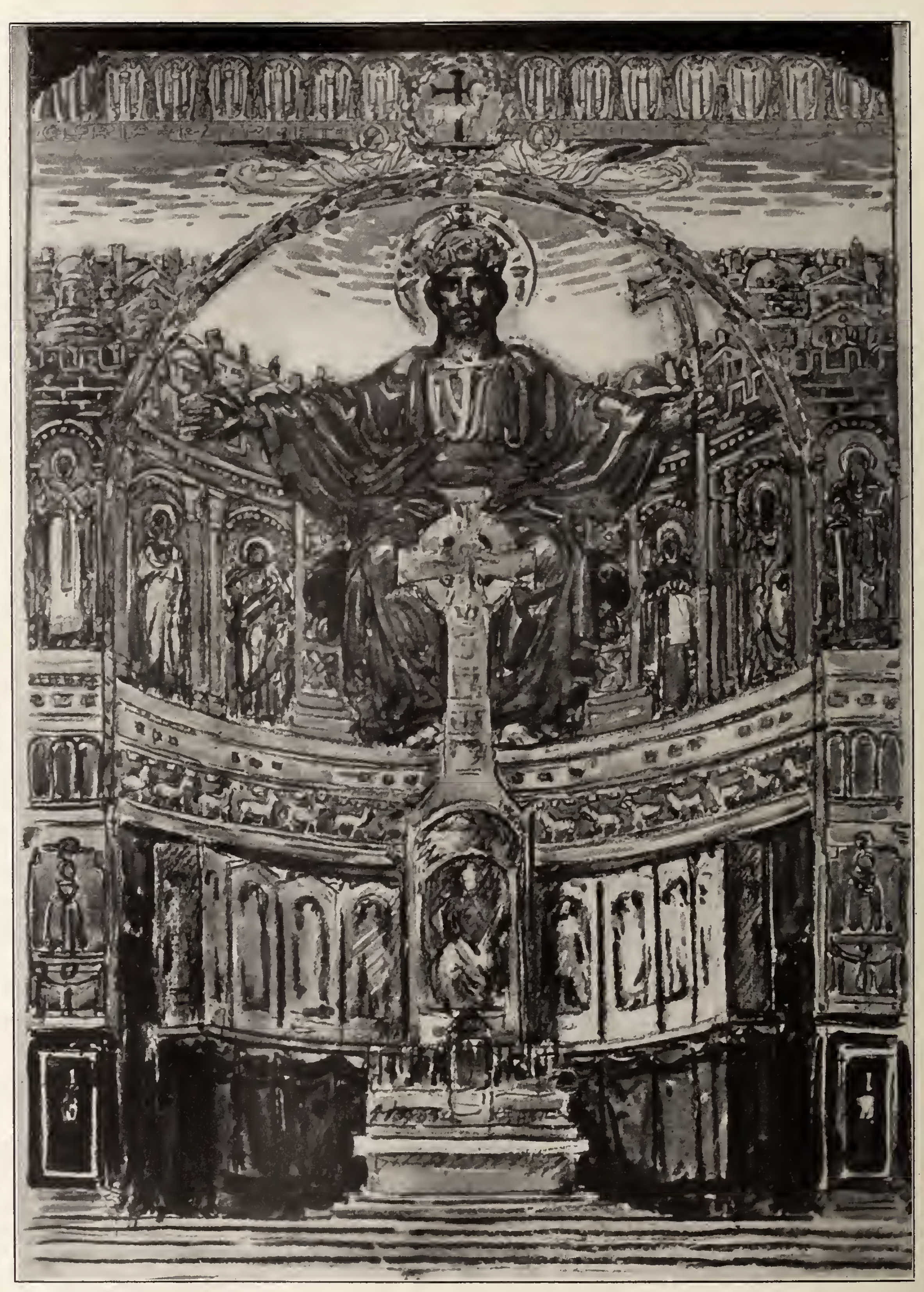
THEODOR BAIERL, KARL BAUR, MICHEL KURZ — ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

II. Preis. — Text S. 241



THEODOR BAIERL, KARL BAUER, MICHAEL KURZ — ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

Belobung. — Text S. 241



GEORG WINKLER (DÜSSELDORF) ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

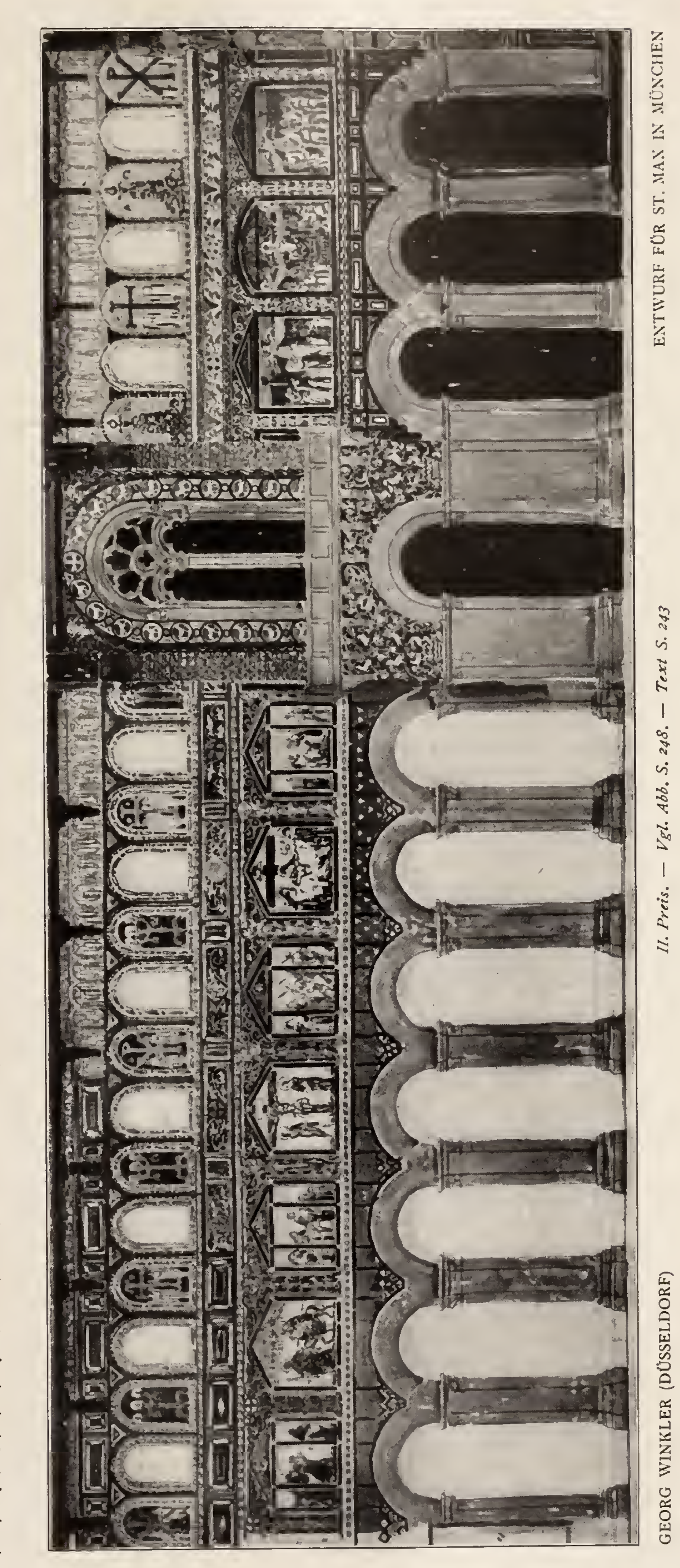
II. Preis. — Text S. 243

ZUM KÜNSTLERISCHEN SCHAFFEN IN ALTER UND NEUER ZEIT

Vielleicht dürfte der Versuch Interesse erregen, festzustellen, aus welchen Gründen die in früheren Jahrhunderten bestehende innige Verbindung des Künstlers (Malers) mit der Ausführung von Mosaiken, Wandmalereien von Kirchen, einschließlich der dekorativen Bemalung sowie der Glasmalereien, verloren gegangen und zerrissen ist.

Überzeugen wir uns, ob erstens die geistige künstlerische Tätigkeit des Künstlers durch die Ausführung einen Abbruch erleidet, zweitens ob die materielle Kostenfrage hier ein wesentliches Hindernis bedeutet, und drittens, ob ein Weg zu finden sei, die moderne fabrikähnliche Fertigstellung weiter auszuschalten und dem Künstler nicht allein verlorene Anrechte wiederzugeben, die im allgemeinsten Kunstinteresse verlangen, daß ihm bei Ausführung seiner Projekte bis zur vollständigen Fertigstellung hinreichender Einfluß gesichert bleibt.

Es läßt sich einwandfrei nachweisen, daß bei der Herstellung alter Mosaiken die Zeichnung nach dem Plane des Künstlers in großen sichern Umrissen, sowie in einer einfachen klaren Farbgebung von ihm selbst auf den untern Verputz der Wand oder des Gewölbes aufgemalt wurde, meist in den frischen Verputz. In den darüber in kleinen Partien aufgetragenen Bindemörtel wurden die einzelnen Mosaikpasten eingedrückt, die nach Bedarf in größerm oder kleinstem Maßstabe Verwendung fanden. Die Konturen wurden meist etwas tiefer eingedrückt, jedoch blieben die Fugen der einzelnen Pasten frei, weil diese nicht ganz in den Verputz eingedrückt wurden. Bei der satten warmen Wirkung eines früheren Mosaiks war die dunkle Fugenwirkung ein sehr belebendes Element und das verschiedene Eindrücken der Mosaiksteinchen gab nach malerischem Bedarf Gelegenheit, hier und



GEORG WINKLER (DÜSSELDORF) — *II. Preis. — Vgl. Abb. S. 248. — Text S. 243* — ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

ALBERT FIGEL — ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

Belobung — Text S. 243



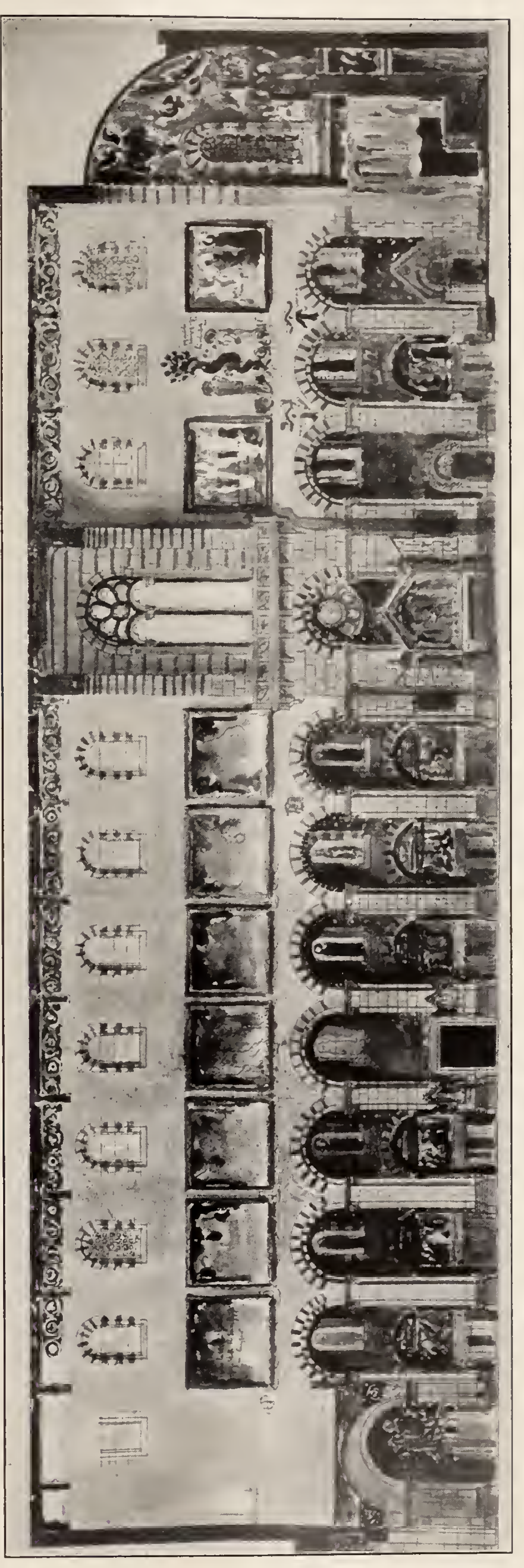
ALBERT FIGEL (MÜNCHEN) — ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

Zu obiger Abbildung

da Ungleichheiten in der Oberfläche anzustreben, die ein Blitzen und Flimmern der Goldgründe ermöglichte, wie wir es nur bei alten Werken bewundern können. Wesentlich war die beständige Kontrolle des Künstlers zur Anpassung der Farbenwiedergabe im Raum mit seiner eigenartigen Beleuchtung, die Möglichkeit, Änderungen im Laufe der Arbeiten zu bestimmen. Das Eingreifen des Künstlers, beständige Übersicht, Veränderungen zugunsten seiner Absichten, ließen auch die handwerksmäßigen Hilfskräfte hier eine Schulung durchmachen, die außerordentlich fördernd wirkte.

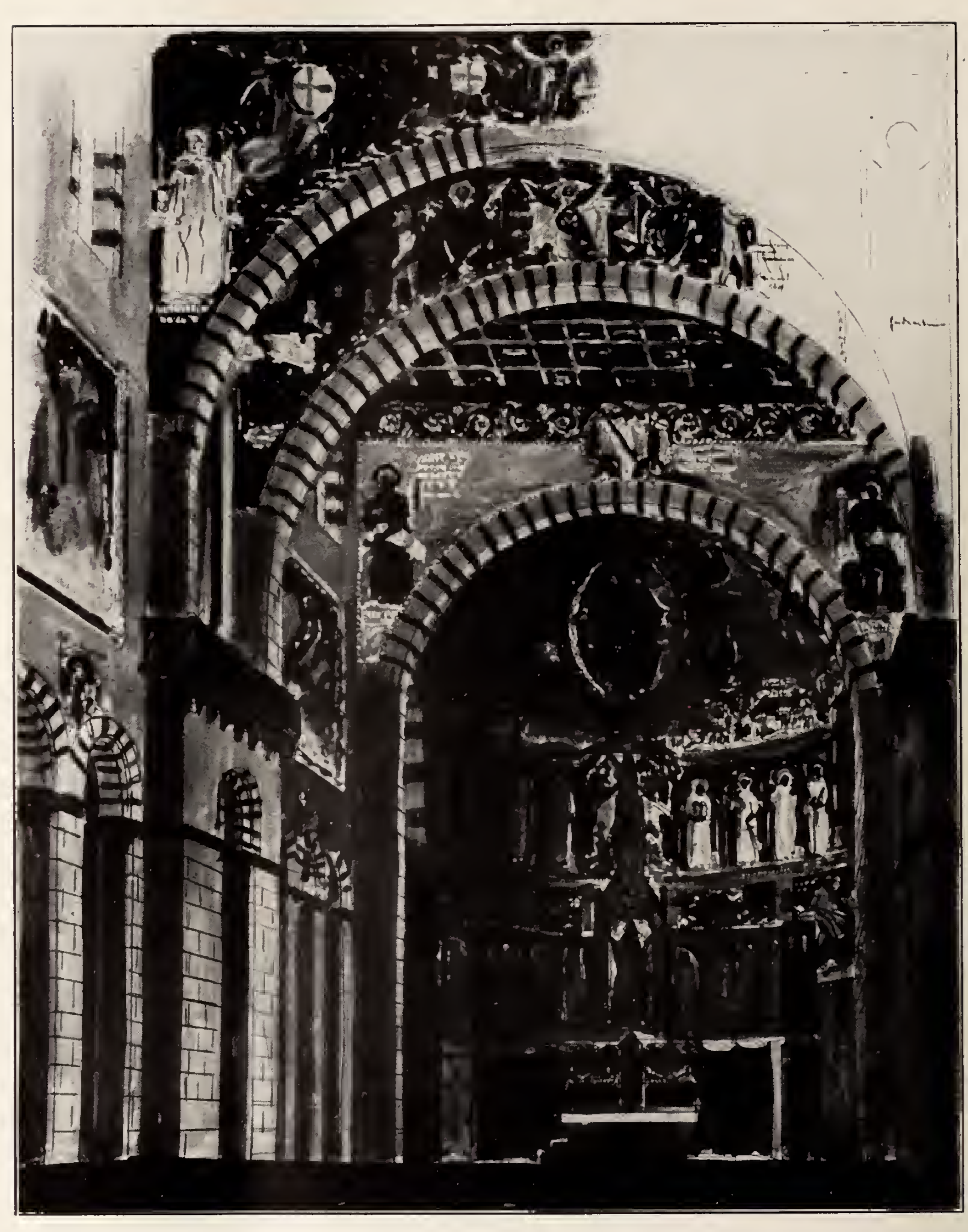
Betrachten wir nun unsere moderne Herstellung von Mosaiken. Der Künstler fertigt eine Farbenskizze — bei Apsiden wird er, um die Wirkung besser beurteilen zu können, ein kleines Modell derselben bemalen — zeichnet den Karton, und damit ist im wesentlichen seine ganze Inanspruchnahme erschöpft. Die Anstalt für Mosaik wird sich jetzt eine möglichst genaue Aufmessung der Wand oder Gewölbe verschaffen und fertigt dann stückweise die Teile des Kartons an, indem auf der Rückseite einer Pausezeichnung die einzelnen durchgehend gleichfarbigen Steinchen aufgeklebt werden, die folglich das umgekehrte Bild erkennen lassen. Die Teile werden vergossen. Die einzelnen fertigen Stücke werden dann zusammengefügt, provisorisch in dem Ausstellungsraum der Anstalt aufgestellt und nach allenfallsiger Begutachtung des vielleicht hinzugezogenen Künstlers versandt und an Ort und Stelle der Wand mit Mörtel angeklebt, worauf das Papier auf der Vorderseite abgewaschen wird[1]). Mithin eine schablonenhafte Herstellung, die nur den einen Vorteil besitzt, daß viele Arbeiter sich zugleich mit der Fertigung in der Kunstanstalt befassen können.

Die Wirkung entspricht daher fast niemals dem guten Wollen des Künstlers, weil der Lebensodem seines persönlichen Empfindens bei der Ausführung fehlte. Die Goldwirkung ähnelt der eines polierten Kupferbleches. Die Figuren stehen hart und unvermittelt zueinander und zum Hintergrunde. Wie ein Überzug von Mehlstaub beeinflussen die weißen ausgefüllten Fugen die Gesamtstimmung und die Wirkung im Raume kann fast niemals



FRANZ SCHILLING
Belobung. — Text S. 244
ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

[1]) Vgl. den Aufsatz im ›Pionier‹, III. Jhrg., S. 89 ff. ›Mosaik‹ von Dr. A. Huppertz. (D. R.)



FRANZ SCHILLING ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

Belobung. — *Text S. 244*

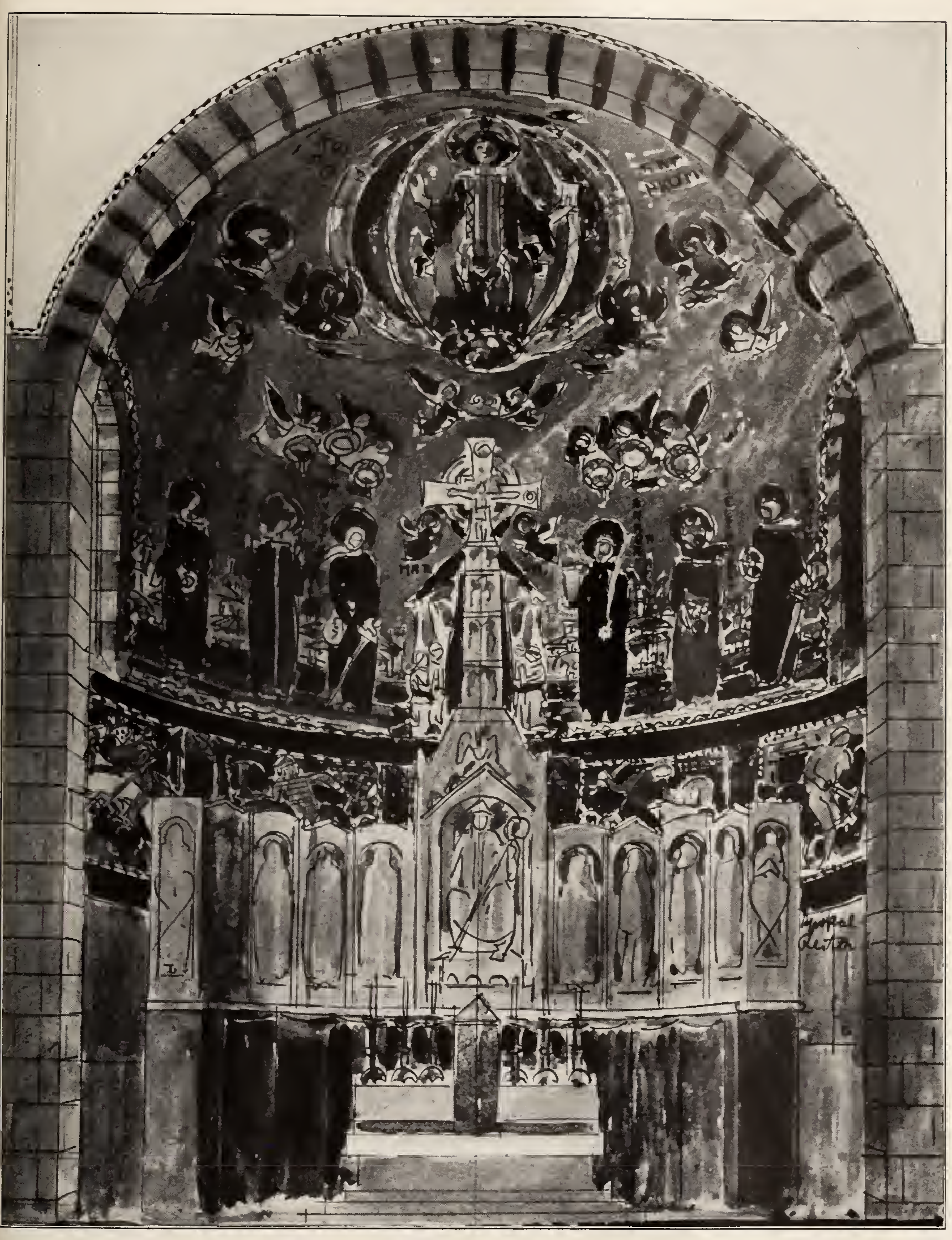
eine glückliche, harmonische Lösung genannt werden.

Somit dürfte durch die Art der Ausführung der Beweis erbracht sein, daß die volle Absicht des Künstlers nur in seltenen, glücklichen Fällen erreicht wird, weil in den wichtigsten Punkten seine Überwachung und Leitung ausgeschaltet wird.

Kann nun zur Begründung der modernen Herstellungsweise die Kostenfrage ins Feld geführt werden?

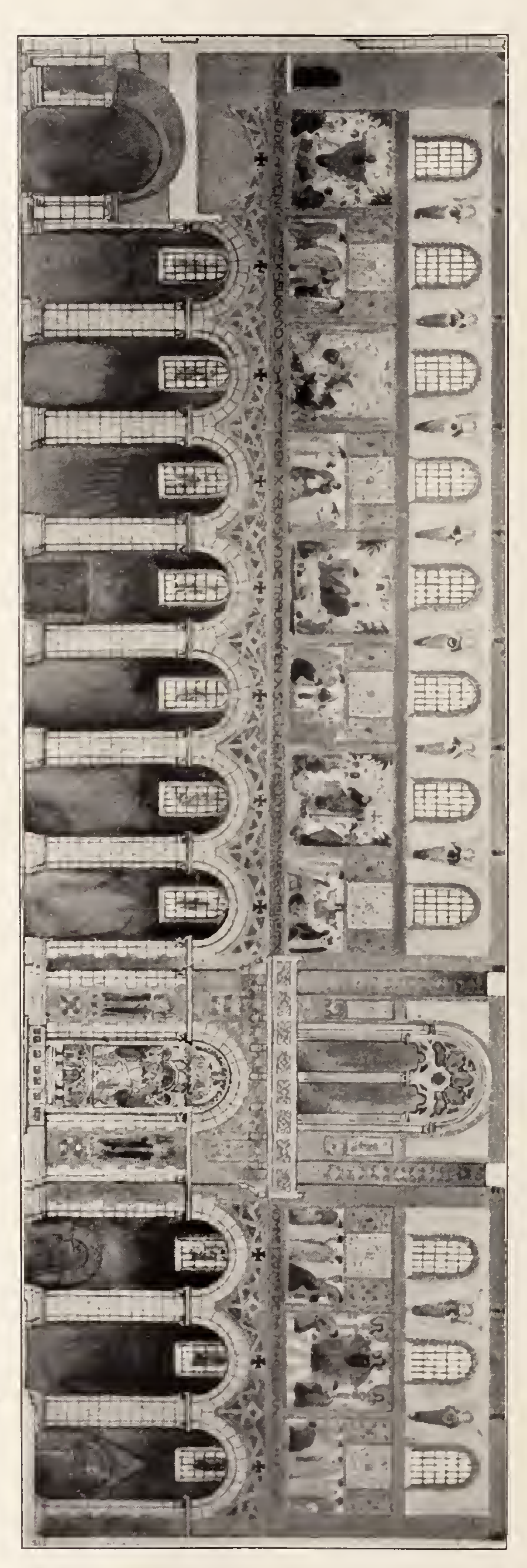
Das Honorar des Künstlers würde bei der früheren Art höher zu bemessen sein, entsprechend der größeren Inanspruchnahme. Der Lohn für die Mosaikarbeiter ist gleich. Das Material kann bezogen werden. In Wegfall kommt die sehr kostspielige Vermessung, Reisen, Versand, und der bedeutende Unternehmergewinn der Kunstanstalt, wodurch also die ganze Herstellung billiger sein wird.

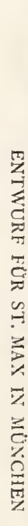
Der einzige Nachteil liegt in einer längeren Behelligung der Kirchen mit Gerüstbauten; er wird aber kein ernstliches Hindernis sein, da die befriedigende künstlerische Wirkung



FRANZ SCHILLING — ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

Belobung. — *Text S. 244*





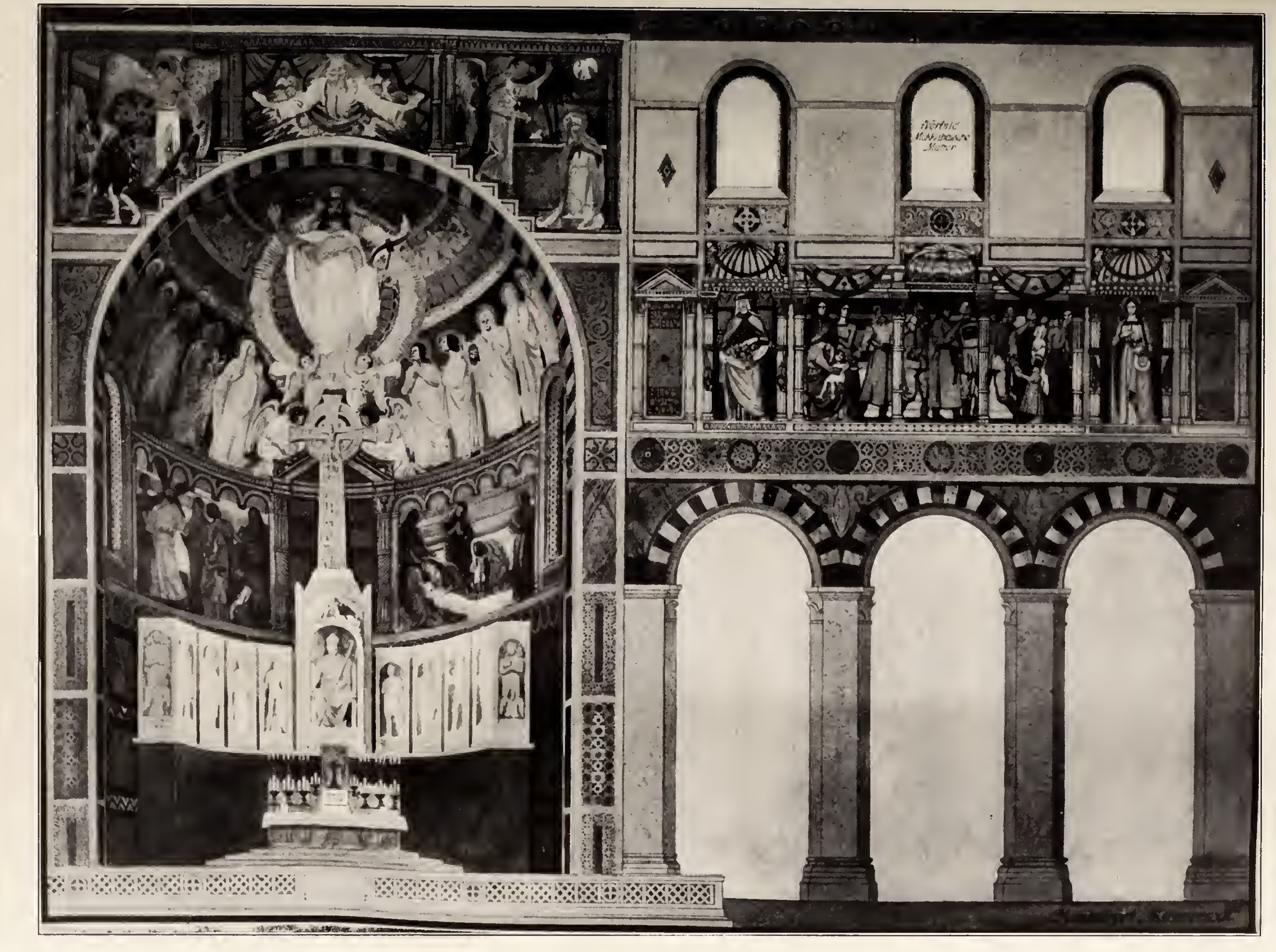
ALBERT FIGEL UND ARCH. KARL GRANDY — ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

eines Jahrhunderte dauernden Kunstwerkes in erster Linie in Betracht kommt. Man muß auf den Weg zur alten Herstellungsweise zurückkehren.

Hinsichtlich der Ausmalung von Kirchen wäre es überflüssig, nachweisen zu wollen, daß die Meister in früheren Jahrhunderten die Bildmalereien und die dekorativen Arbeiten selbst ausgeführt oder daß letztere unter ihrer persönlichen Leitung hergestellt wurden, dafür bürgt die Einheitlichkeit der Anordnung und der Farbengebung. Mit der Entdeckung alter Malereien unter der Tünche der letzten Jahrhunderte wuchs auch das Verlangen, alte und neue Kirchen romanischer und gotischer Bauart wieder in der alten Bemalungsart zu restaurieren. Man verkannte dabei, daß die Bruchstücke früherer Malereien nur in den seltensten Fällen so aufgefunden wurden, daß man sie in ursprünglicher Vollendung erkennen konnte, weil die feinere Durchführung und Modellierung infolge der eigenartigen Technik und Übertünchung verloren gegangen war. Die neuen Ausmalungen konnten um so weniger Interesse bei Künstlern hervorrufen, weil die Nachahmung zur Forderung erhoben wurde und die Abhängigkeit von Archäologen und Architekten als eine Bedrängnis des freien Schaffens erschien, um so mehr, als die christlichen Künstler in der italienischen Kunst die idealsten Bestrebungen bewunderten. Kein Wunder, daß das Verlangen nach Bemalung untergeordnete Kräfte fand. Betrachten wir nun den Zustand vor 20 bis 30 Jahren, so sehen wir in jeder Gegend sogenannte Kirchenmaler, die das Privileg hatten, auf Kosten verunzierter Gotteshäuser Vermögen zu erwerben. Leider versuchten sich die Anstreicher auch bei figürlichen Malereien, haschten nach Reproduktionen lebender Künstler, die sie ohne Berechtigung kopierten, oder nach Bildern älterer Künstler, und vermischten in Zusammenstellungen beides möglichst ungeschickt, da ihnen jede Ahnung fehlte, eigene Entwürfe, selbständige Arbeiten auszuführen. Kam es doch tatsächlich vor, falls die Kopie einer Figur zu klein für den Raum gezeichnet war, daß oben die eine Hälfte aufgepaust wurde, unten die andere und der Leib wurde einfach entsprechend verlängert! Im günstigsten Falle wurde ein notleidender angehender akademischer Maler ersucht, die Bilder zu malen. Scheiterte der Auftrag nicht schon meistens daran, daß die Festsetzung der Kosten so minimal war, um irgend etwas Gutes zu leisten, weil dem



ALBERT FIGEL (MÜNCHEN) UND ARCH. KARL GRANDY (PASING) ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

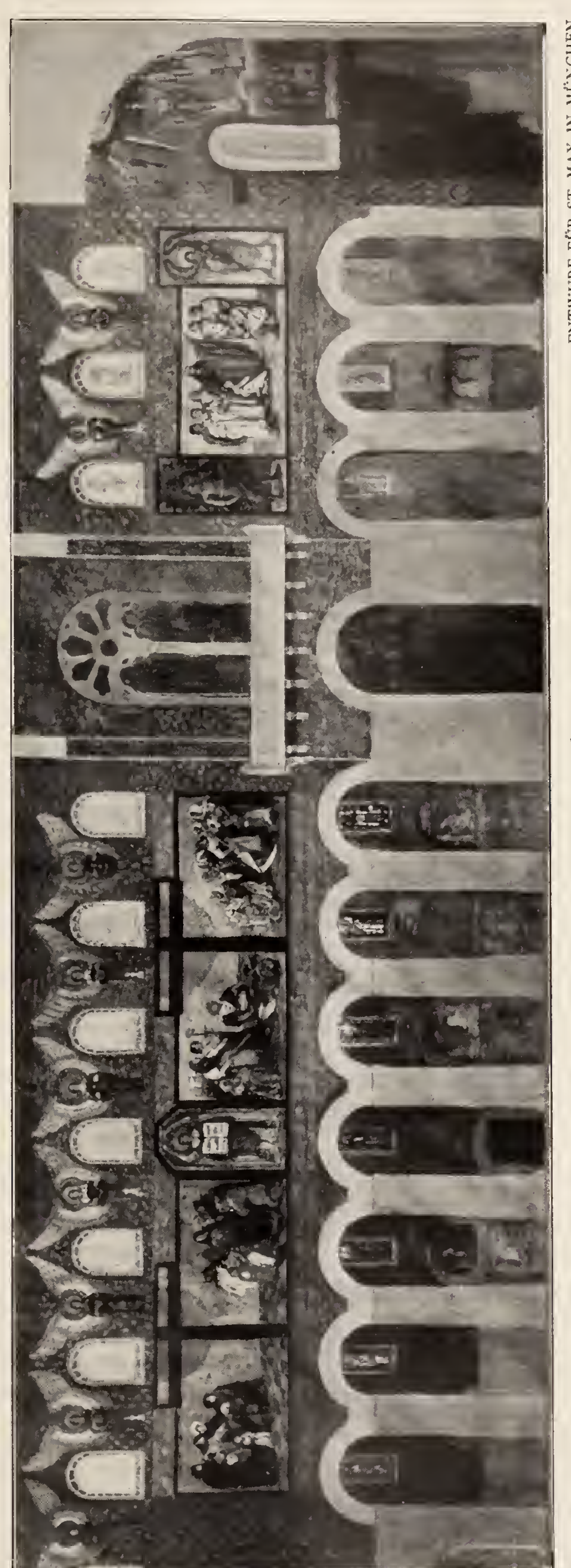


HERMANN KRAHFORST (AACHEN) ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

auftraggebenden Anstreicher meistens das Verständnis mangelte, an die Vorbedingungen selbständigen Schaffens zu denken, an Komposition, Farbenskizze und Modellstudien, so ergab sich eine Ausführung in einer entsetzlichen Umgebung, eine möglichst unglückliche Wandeinteilung für die Bilder, rohe Einfassung durch mißverstandene Architekturmalereien, schreiendfarbige Ornamente. In seltenen glücklichen Fällen konnte auf Veranlassung des Pfarrers noch ein Versuch gemacht werden, hier trotz dem Widerstand des Unternehmers passende Änderungen vorzunehmen.

Mit Kreuzwegbildern war es ähnlich bestellt. Gut bezahlte Aufträge wurden von Kunstanstalten übernommen und ausgeführt wurden sie von studierenden darbenden Kräften, die ausgebeutet wurden, deren Namen niemals öffentlich genannt wurden. Um nur ein charakteristisches Beispiel anzuführen, waren in der christlichen Kunstausstellung der Katholikenversammlung zu Mainz, wo die Gründung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst angebahnt wurde, zwei sehr schlechte Kopien des schönen Antwerpener Domkreuzweges von Hendriks und Vink, als eigene Werke eines solchen Unternehmers ausgestellt; in der Zeichnung waren die Bilder nach Photographien kopiert, die Farbengebung der Originale hatte der Verfertiger nie gesehen, der Verkaufspreis pro Stück war mit 2000 Mark angegeben, eine um so stärkere Anmaßung, als die schönen Originale für 1200 Francs hergestellt waren. Zur Rede gestellt, behauptete der Unternehmer und eifrige Besucher des Ausschusses für christliche Kunst, weder Photographien des Antwerpener Kreuzweges zu besitzen, noch jemals die Originale gesehen zu haben!

Die traurigen Leistungen der sogenannten Kirchenmaler in figürlichen Darstellungen weckten immer mehr und überall den Ruf nach einer Wandlung und in Verein mit den kraftvollen Bestrebungen von christlichen Kunstvereinigungen, in erster Linie der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, wagten einige Künstler sich an die Übernahme ganzer Kirchenausmalungen heran. Wer mit größtem Interesse für eine farbige Raumwirkung begabt war, sich als Künstler dem emsigsten und eingehendsten Studium auch der ornamentalen Lösung



JOSEPH WAGENBRENNER (RASTATT) *Vgl. Abb. S 258 und 259* ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN



JOSEPH WAGENBRENNER — ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

zur Architekturanpassung hingab, die technischen Schwierigkeiten erforschte — da beides keine Gegenstände der damaligen Ausbildung auf Kunstakademien waren —, unter Erwehrung alten Mißtrauens zu einem Auftrag gelangte, endlich die Genehmigung der Pläne durch die Behörden fand, der hat keinen geringen Kampf gekämpft gegen Vorurteile zur Wiedergewinnung berechtigter Interessen christlicher Künstler. Trotzdem wird vielfach noch die Meinung geäußert, die Übernahme ganzer Ausmalungen belaste den Künstler mit so vielem handwerkmäßigem Tun, daß es ratsam sei, davon Abstand zu nehmen. In Wirklichkeit ist es damit nicht schlimm bestellt. Es ist gar keine Notwendigkeit, daß der Künstler selbst die Leitung der Gehilfen übernimmt. Ein Verwandter oder andere tüchtige Kräfte können die rein geschäftlichen Dinge behandeln, nur mit dem ausdrücklichen Vorbehalt, daß dem Künstler die Oberleitung und damit die Befugnis zusteht, Änderungen anzuordnen, die im Interesse der ganzen Raumwirkung sowie des einzelnen Zusammenklanges notwendig erscheinen. Der Pfarrer will für die ganze Arbeit nur mit einem verantwortlichen Teil zu tun haben.

Bei der Kostenfrage kann es nicht darauf ankommen, einen Verdienst an den dekorativen Malereien zu suchen, es handelt sich um die Freiheit des Künstlers, nach seinen Ideen das Ganze zu beherrschen, den Bildern passenden Platz und Einfügung zu geben, wofür ihm eine entsprechende Entschädigung zu gewähren ist, und es ist als feststehend anzunehmen, daß die Kosten der ganzen Malerei durch die Oberleitung des Künstlers sich nicht höher stellen, vorausgesetzt daß er solche Fragen durch Erfahrungen im Kostenanschlage zu lösen versteht. Daß der Weg gangbar ist, beweist die Zunahme der christlichen Künstler, die sich diesen Arbeiten zuwenden, ein Feld der Tätigkeit erobernd, welches ihren Händen entrissen war.

Die Ausmalung von Kirchen ist auch verwachsen mit der Glasmalerei, da letztere die kalte oder warme Stimmung der Farben beeinflußt und durch eine Verdunkelung einzelner Architekturpartien die Wirkung erhöhen oder beeinträchtigen kann. Vergegenwärtigen wir uns, wie diese Glasmalereien in den meisten Fällen heutzutage noch projektiert werden. Sehr selten wird ein Künstler mit der Aufgabe betraut, sämtliche Farbenskizzen und Kartons für eine Kirche zu entwerfen. Man bestellt stückweise die einzelnen Fenster bei Kunstglasmalereianstalten, deren Zeichnergehilfen vielfach wechseln. Bis ins Kleinlichste ausgetüpfelte Skizzen bestechen den Besteller, an eine dem jeweiligen Kirchenraum sich anpassende warme oder kalte Farbengabe wird

kaum gedacht, da der angestellte Gehilfe die Kirche nie gesehen hat. Hauptsache ist die Einschachtelung möglichst vieler Figurengruppen ganz ohne Überlegung, was nun für die anderen Fenster übrig bleibt. Wir sehen dann später oft in einer Kirche eine Ausstellung sämtlicher Großfirmen unter den deutschen Glasmalereianstalten, an deren Werke vielleicht zwanzig verschiedene Zeichnergehilfen ihr Bestes versucht haben; mithin ist es erklärlich, daß der Gesamteindruck zerfahren ist. Für die einzelnen Pfarrer war es ein schweres Kopfzerbrechen, in Berücksichtigung vorhandener Fenster noch passende Ideen heranzuholen.

Ein einheitlicher Plan muß für alle Glasmalereien einer Kirche festgelegt werden und von einer Hand sind die Skizzen in Berücksichtigung der Innenstimmung des Gotteshauses zu entwerfen, wenn auch die Mittel für eine Ausführung sämtlicher Glasmalereien erst im Laufe der Zeit sich einfinden.



JOSEPH WAGENBRENNER — ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

Da aber in den meisten Fällen auf eine sofortige ornamentale Verglasung nicht verzichtet wird, so ist in Betracht zu ziehen, ob nicht diese so gestaltet werden kann, daß durch Benutzung einiger Felder eine spätere Bereicherung mit figürlichen Darstellungen, insbesondere im Langschiffe, ermöglicht wird. Mit der Ausführung des Plans und der Gesamtentwürfe ist ein Künstler zu beauftragen, dem unter allen Umständen eine passende Entschädigung zuerkannt werden muß. Erhält einmal ausnahmsweise ein Künstler von einer Glasmalerei den Auftrag, einen Karton zu zeichnen, so wird er seine Arbeiten oft in anderen Kirchen wiederholt finden, in falschen Zusammenstellungen, eine Ausnutzung seiner Kräfte, gegen die er machtlos ist, eine Schädigung der christlichen Kunst!

Die Ausführung ist in den Kunstglasmalereien einer ökonomischen Arbeitsteilung anheimgefallen, die man leider bewundern muß.

Der Glasschneider (Zuschneider betitelt) kennt keine andere Tätigkeit, er ist glücklich zu dieser Bedeutung emporgestiegen und übergibt wohlgeordnet die einzelnen Stücke den eigentlichen Glasmalern. Kopf, Hände und Gewandteile werden getrennt und Spezialisten befassen sich mit der Malerei derselben. Die höchste Stellung besitzt, die höchste Bezahlung erhält der Kopfmaler.

Die eigentümliche Spezialistenausbildung ist die geeignetste Art, die verwandten Kräfte unselbständig zu machen, damit keine Konkurrenz entsteht, charakteristisch für moderne Fabrikate.

Für den Künstler ist hier in solcher einseitigen Arbeitsteilung kein Platz, ihm müßten ganze Figurendarstellungen zur alleinigen Fertigstellung anvertraut werden.

Die Glasmalerei in ihrer Eigenart ist künstlerisch hoch interessant. Die Wirkungen der Gläser in ihrem Spiel der blitzenden Lichter, der satten leuchtenden Färbung, die beliebig durch Schwarzlot gedämpft werden kann, das Einordnen und die Richtung der Bleifassungen



JOHANN EHRISMANN (STRASSBURG) ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

und die mystische Wirkung ganzer Zusammenstellungen reizen zu köstlichen Versuchen mit neuen Verbindungen.

Zu wünschen ist auch hier, daß christliche Künstler, die sich für derartige Aufgaben berufen und begeistert fühlen, unter Voraussetzung der Kenntnis aller Eigenarten der technischen Verfahren die Führung einer Glasmalerei selbständig in die Hand nehmen. Das große Hindernis ist die Kapitalfrage, Einrichtung passender Arbeitsräume mit Brennöfen, Vorräte an Glasmaterial. Die technischen Kenntnisse muß man bei den Entwürfen für Glasmalereiskizzen und Kartons voraussetzen.

Man muß jedoch darauf aufmerksam machen, daß die fabrikmäßige Herstellung von Glasmalereien die Preise so beeinflußt hat, daß bei einer dem christlichen Künstler entsprechenden Neugestaltung vorläufig wenig Gewinn in Aussicht zu stellen ist.

Würden die Anregungen bezüglich der einheitlichen Gestaltung der Skizzen für eine ganze Kirche auf guten Boden fallen, dann wäre auch hier den Künstlern eine Zukunft eröffnet, die den Weg bereiten würde zu der innigen Verbindung zwischen Entwurf und Ausführung, die in früheren Zeiten eine Selbstverständlichkeit gewesen ist und die

im Interesse der christlichen Kunst wiedergewonnen werden muß[1]).

Angermund bei Düsseldorf,

Heinrich Nüttgens

EIN VERGESSENER MÜNCHENER KÜNSTLER

Tausende pilgern alljährlich zur Herbstzeit, wenn die ersten Marienfäden wie ein duftiges Gewebe die Baumäste umhängen, hinaus nach Maria Thalkirchen bei München zum alten Andachtsbilde. Vieler Blicke wenden sich von dort auf die zwei Bilder der beiden Seitenaltäre und erbauen sich an der Darstellung der hl. Anna mit Joachim und der kleinen Maria auf dem St. Annaaltar (links) und der Flucht nach Ägypten auf dem Josephaltar (rechts). Die Bilder, denen die Kunstdenkmale für das Königreich Bayern das Beiwort »bemerkenswert« zumessen, üben noch heute dieselbe erhebende Kraft aus, wie zur Zeit ihrer Anbringung (1793). Ihr Meister jedoch, Prof. Hauber, der vor über 150 Jahren, am 14. März 1766, zu Geratsried bei Immenstadt geboren ward, ist vergessen.

Vergeblich sucht man Haubers Namen in der zünftigen Kunstgeschichte und doch eignet ihm, der aus dem Ende der Rokokoepoche bedeutsam hinweist auf die neue Zeit, ein Platz in der Geschichte unserer künstlerischen Entwicklung.

Haubers Vater brachte den Sohn zu dem Maler Weiß in Rettenberg in die Lehre. Die ersten Grundlagen für ein gediegenes handwerkliches Können wurden hier gelegt. Die weitere Ausbildung des Sechzehnjährigen erfolgte an der Wiener Akademie und nach deren Absolvierung in München. Roman Boos verwies ihn auf die strenge,



JOHANN EHRISMANN (STRASSBURG) — *Vgl. Abb. S. 260* — ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

[1]) Im vorstehenden nahm ein Künstler das Wort, dem es nicht um eine geschichtliche Darlegung des künstlerischen Schaffens der besten Perioden christlicher Kunst zu tun ist, der vielmehr unter Hinweis auf jene Zeiten Mißstände der Gegenwart zu berühren und zu ihrer Beseitigung beitragen will. Alle diese Dinge haben wir grundsätzlich schon oft betont. In manchem, was hier zur Sprache kommt, so auf dem Gebiete der Glasmalerei, sind gute Ansätze zur Besserung im Durchbruch begriffen. Aber lange Kämpfe wird es noch kosten, bis tief eingewurzelte Übel überwunden sind. Die christlichen Künstler mögen wohl bedenken, daß die Bemühungen um den Sieg ihrer Rechte nur bei verständnisvollem einheitlichem Zusammenwirken, wie es in der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zutage tritt, Erfolg haben können. D. Red.



KARL M. LECHNER — ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

sichere Zeichnung, der Galerieinspektor Jakob Dorner unterwies ihn in der Malerei. In der Kurfürstlichen Galerie kopierte Hauber die van Dycks, Rubens' usw. mit soviel Glück, daß er bald in dem Rufe stand, er könne von allen die Alten am besten kopieren. Auch Kurfürst Karl Theodor wurde auf ihn aufmerksam und willgte ihm ein Jahresstipendium von 200 Gulden. Nach schüchternen Versuchen, die bis in die Rettenberger Zeit zurückgehen, begann der Künstler alsbald der selbständigen Arbeit sich zuzuwenden, die ein solches Talent verriet, daß er 1800 an die Stelle Öfeles zum Professor an der Zeichnungsakademie erwählt wurde, eine Stellung, in welcher er 1808 bei der Errichtung der Akademie der bildenden Künste als dritter Akademieprofessor übernommen wurde. Mit der angestrengten Lehrtätigkeit gingen eingehendes Studium und Streben nach der höchsten künstlerischen Ausdrucksform Hand in Hand. Seine Privatsammlung enthielt allein 400 der besten Stükke altdeutscher, niederländer und italienischer Art. 1836 wurde sie versteigert, im gleichen Jahr, am 23. Dezember, starb der Künstler. Der Kunstverein schrieb damals: »Gefällig gegen jedermann, rastlos tätig bis ans Ende, erwarb sich Hauber die hohe Achtung der Mitwelt und seine Werke werden stets gerechte Anerkennung finden«. Was sonst seinen Werken nachgerühmt wird: die treffsichere Zeichnung, die Gewandtheit in der Komposition, der kühne Pinselstrich und der markige Auftrag, werden auch wir unterschreiben können. Lipowski äußert sich u. a.: »Sein Ausdruck ist stark, vorzüglich aber versteht er den des inneren Grams und des verborgenen großen, nicht gemeinen Schmerzes darzustellen... Sein Fleisch, besonders bei Frauenzimmern, ist sanft, weich und natürlich.«

Was gegenwärtig von Hauber vorhanden ist, läßt nur eine schwache Vorstellung seiner Leistungen, nach der quantitativen sowohl wie qualitativen Seite hin, zu. Das meiste ist verschwunden. Es wurden nach seinem Tode allein fünfzig große Altarblätter, außer den zahlreichen Staffeleibildern, von ihm aufgeführt, von denen wir heute, wie von der »Hochzeit zu Kana« (1793) in der Stiftskirche zu Altötting, oder dem »Abendmahl« in der Münchener Frauenkirche, nicht wissen, wohin sie gekommen sind. In München und seiner Umgebung konnten wir, außer den beiden Thalkirchener Bildern, noch vorfinden: die »Sendung des hl. Geistes« mit dem beseelten Antlitz der hl. Jungfrau (1793) aus dem abgerissenen St. Nikolaikirchlein in Schwabing im dortigen katholischen Pfarrhaus St. Ursula;

in Hl. Geist am Unbefleckten-Empfängnis-Altar unter dem Altarbild ein Ovalbild des hl. Aloysius; die noch bei der Inventarisation der Kunstdenkmale in Hl. Geist vorhandenen Altarblätter des »Schlafenden hl. Joseph« und des »Aufgestandenen in seiner Erscheinung der hl. Magdalena als Gärtner« mußten leider der Niederreißung der Seitenaltäre anläßlich der letzten Kirchenerneuerung 1907/08 zum Opfer fallen, ohne daß man für sie in der geräumigen Kirche einen anderen Platz fand. Nur in der Oktav des hl. Joseph und der hl. Magdalena werden sie am Bäckeraltar aufgestellt. In nächster Nähe finden sich dann noch in der Dachauer Pfarrkirche das gute Choraltarblatt (St. Jakob wird zum Tode geführt), in Feldgeding das Altarbild (St. Augustin), in Altenerding das beachtenswerte Altarbild »Verkündigung Mariä« von 1796 und in der Stadtpfarrkirche zu Erding selbst die Ölgemälde des Kreuzweges. In der Kapuzinerkirche in Schärding hängt heute das für die dortige Pfarrkirche, die noch einen »Christus am Kreuz« (1816) auf einem Seitenaltar besitzt, bestimmt gewesene »Abendmahl« von 1815. Besser als über die religionsgeschichtlichen Gemälde Haubers sind wir durch den Besitz von Werken von und nach ihm in der Graphischen und Maillinger-Sammlung über seine sonstige Tätigkeit unterrichtet. Namentlich die zuletzt genannte städtische Sammlung enthält eine Fülle seiner graphischen Werke, von denen uns seine Porträts, die ihn als den Gesellschaftsmaler seiner Zeit offenbaren, in erster Linie beschäftigen. Interessant sind vor allem die Bildnisse des Kurfürsten Karl Theodor und seiner ersten Gemahlin Maria Elisabeth Auguste, Ludwigs I. als Kurprinz in Hauptmannsuniform, des ersten bayerischen Königs Max und seiner zweiten Gattin, die von Montgelas und seiner Gemahlin, von Triva und zahlreichen anderen namhaften Vertretern der damaligen Epoche. Für ihre Güte mag sprechen, daß sie angesehene Künstler seiner Zeit, wie Professor Karl Heß, der Vater des bekannten Landschafters, in Kupfer stachen. Ein Bildnis, das des Staatsrats von Kirschbaum, hängt als einziges der zahlreichen Kunstwerke Haubers, die einst die Kurfürstliche Galerie schmückten, in der Neuen Pinakothek zu München.

W. Zils-München



KARL M LECHNER — ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

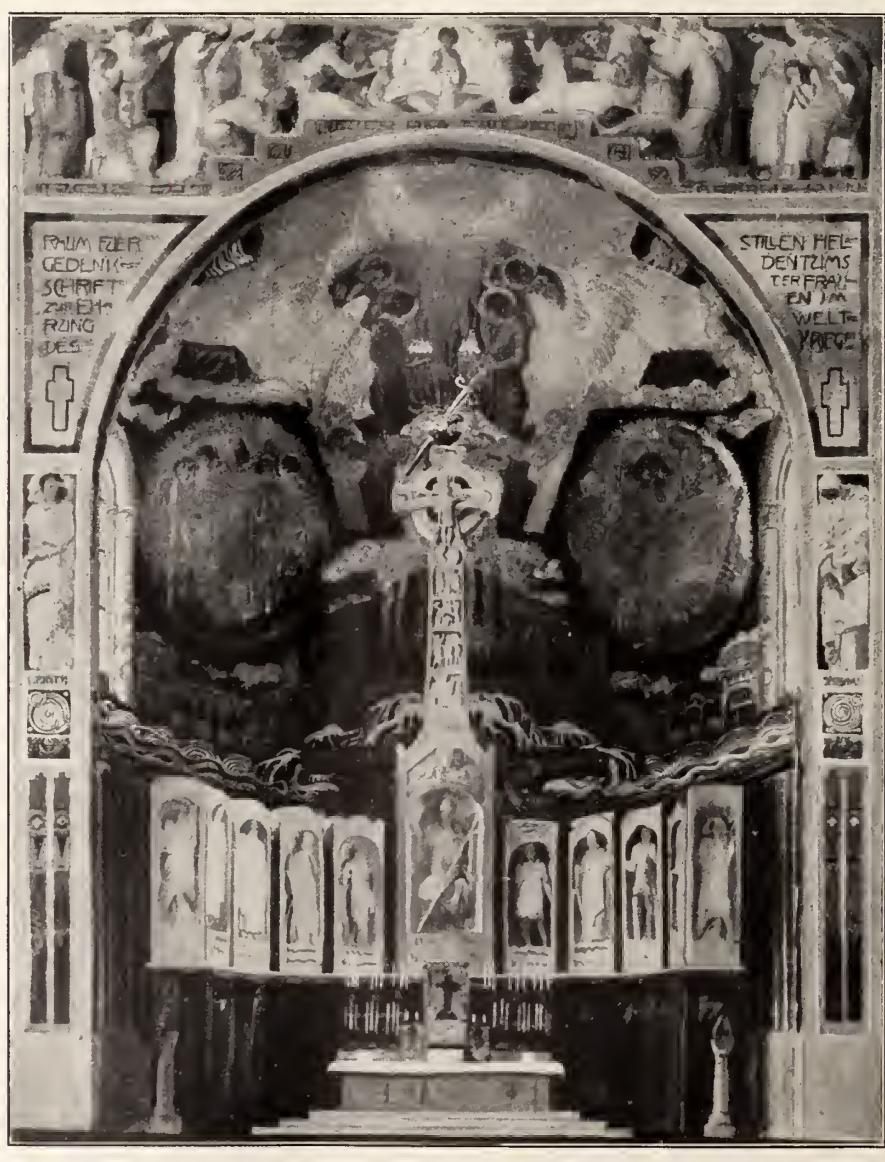
Vgl. Abb. S. 262

FERDINAND HODLER
AUGUSTE RODIN

I.

Der am 19. Mai verstorbene Hodler hat zu den berühmtesten Malern der Gegenwart gehört. Begeisterung und Widerspruch haben sich zu seinen Lebzeiten gemüht, seine Bedeutung als Künstler über oder unter das Maß des Gewöhnlichen zu erhöhen oder zu erniedrigen. Politische Gesichtspunkte mischten sich neuerdings störend hinein. Sie hätten nie in Betracht kommen sollen und dürfen es am wenigsten jetzt dem Toten gegenüber tun. Der rückblickenden Betrachtung bleibt nur die Pflicht eines Versuches zur Klarheit darüber, was Hodler in seinem Lebenswerke an echten, darum der Dauer würdigen und fähigen Werten niedergelegt habe. Denn der große Einfluß, den er auf die modernste Kunst geübt hat, beweist die Existenz solcher Werte noch keineswegs, ist zunächst nur charakteristisch für die Unselbständigkeit der Nachfolger und wird sogar durch sie verdächtig, weil er wesentlich Früchte von äußerlicher Unmöglichkeit und innerlicher Mangelhaftigkeit und Ungesundheit gezeitigt hat.

Wenn man an Hodlers Kunst denkt, so hat man sie zu allermeist im Zustande ihrer späteren Entwicklung vor Augen. Weniger erinnert man sich seiner noch realistischen Frühbilder als jener Werke, in denen sich sein Streben nach neuen, überwirklichen Zielen offenbart. Vorzugsweise diese Leistungen haben ihm den Ruf des Genius verschafft, der gekommen sei, um der Welt eine neue Monumentalkunst zu schenken.

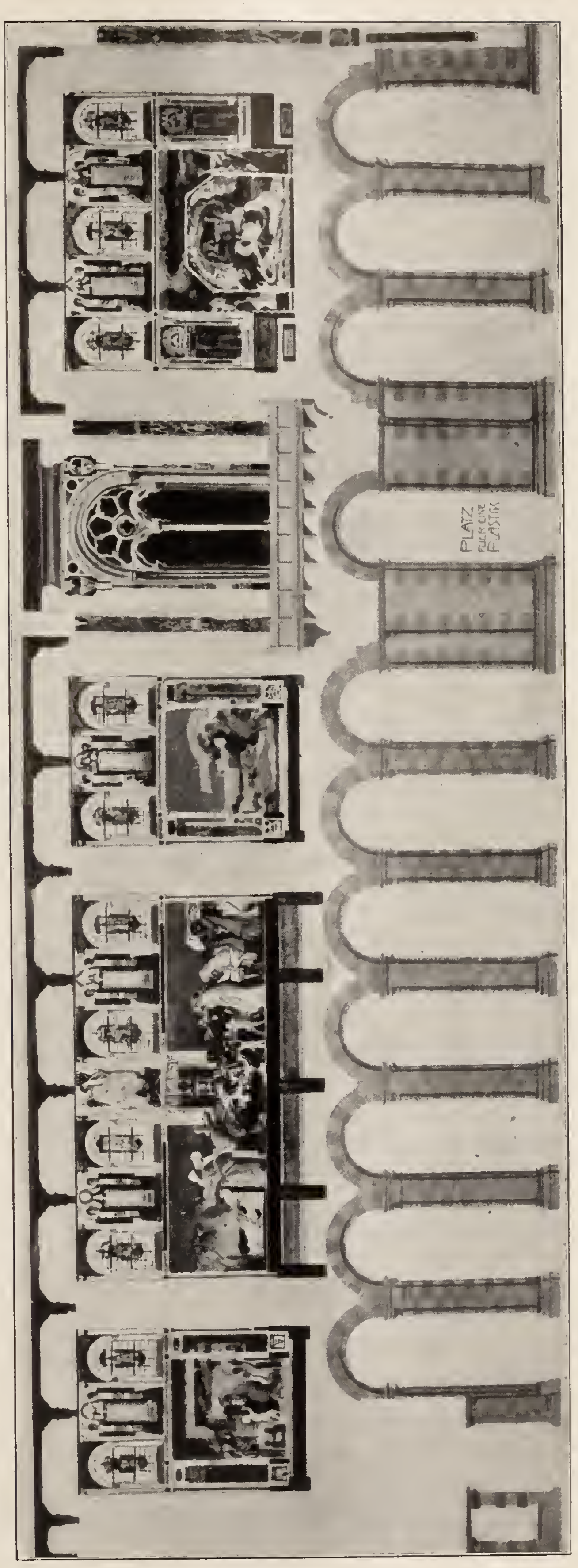


RUDOLF SCHMALZL — ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

Langsam hat die Eigenart sich bei Hodler herausgebildet; weit über dreißig Jahre ist er alt geworden, ehe er fand, was er gesucht zu haben glaubte. Größte Gedanken und Absichten leiteten ihn auf seinem Wege, aber an voller Klarheit fehlte es ihm. Darum konnte er auch auf die Nachfolger nicht klärend wirken. Nur zum Teil gehörten die Ideale, die ihm vorschwebten, wirklich in das Reich der Idee, zum Teil vermochten sie sich vom Boden der Realistik nicht los zu machen. Und doch war es Hodlers Streben, die Kunst vom Natürlichen, Äußerlichen, Zufälligen und den hierfür geeigneten Ausdrucksformen zu befreien. Aber er gelangte nicht zur einheitlichen Durchführung dieser Absicht. Er suchte von der Tradition sich abzukehren, einen eigenen primi-

tiven Stil sich zu bilden und verfiel dabei doch nur der Nachfolge teils wirklich primitiver Vorbilder, teils solcher, deren scheinbare Primitivität in Wahrheit erstarrtes Formelwesen war: ägyptische, babylonische, byzantinische Linienführung und Komposition. Ihnen folgte er auch bei seinen geschichtlichen Wandgemälden, bei denen es doch nicht möglich war, weil sich hier der Stoff, die Wiedergabe von Tatsächlichkeiten, nicht völlig um sein Recht bringen ließ, ohne daß der Zweck der Bilder beeinträchtigt, ja aufgehoben wurde. So bei dem Auszuge der Jenenser Studenten (im Universitätsgebäude zu Jena), der Reformation (im Rathause zu Hannover). Gegenüber dem Rückzuge der Schweizer nach der Schlacht von Marignano (im Museum zu Zürich) bedeuteten diese letztgenannten Werke den Rückschritt, an dem die Überspannung und Einseitigkeit des Prinzips die Schuld trug; statt Überwirklichkeit, mit der sie ja auch innerlich nichts zu tun haben, bieten sie Unwirklichkeit, Unnatur. Viel höher steht die Hodlersche Kunst bei ihren rein symbolisierenden Darstellungen. Die große Strenge der Formgebung, der harte Rhythmus der mathematisch gedachten Linien, die Wiederholung der Leitmotive, die Vernachlässigung der Naturform, die verallgemeinerte Gebärdensprache, die eisigen hellen Farbenflecke, das alles ließ sich erklären und verteidigen bei Werken, die darauf ausgingen, Begriffen, einfachsten Vorstellungen und Empfindungen sichtbare Gestalt zu verleihen.

Man dürfte das Streben nach solcher Vereinfachung, nach solcher Abkehr von allem Äußerlichen, nach solchem Aufsuchen des Letzten, Bleibenden mit Recht als etwas Großes anerkennen, wenn es aus den Tiefen eines um Vervollkommnung ringenden Gefühls entsprungen wäre. Es kann franziskanischer Geist sein, der sich darin kundgibt, wenn er die Armut freiwillig sich wählt, Nachfolge des Heilands, der uns rät, den Kindern gleich zu werden. Ein neuer Giotto hätte Hodler uns und der Zukunft werden können, wenn er seine Aufgabe in solchem Sinne zu



RUDOLF SCHMALZL (MÜNCHEN) ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN



JOSEPH KULD UND HANS SELIGER ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

Text S. 234

fassen vermocht hätte. Denn nur so hätte er sie richtig erfaßt, nur so mit dem Rüstzeuge einer in ihrer Schlichtheit reichen, von tiefstem Gefühl durchglühten Kunst Seelen hingerissen und Taten zu klaren Höhen geführt. Wie aber er und deshalb auch seine Malerei wirklich waren, nur vom berechnenden Verstande geleitet, innerlich kalt, je länger je mehr verarmt, konnte er uns nichts sagen, nichts geben, der Kunst nichts werden als einer ihrer Veräußerlicher und Verderber.

* * *

II.

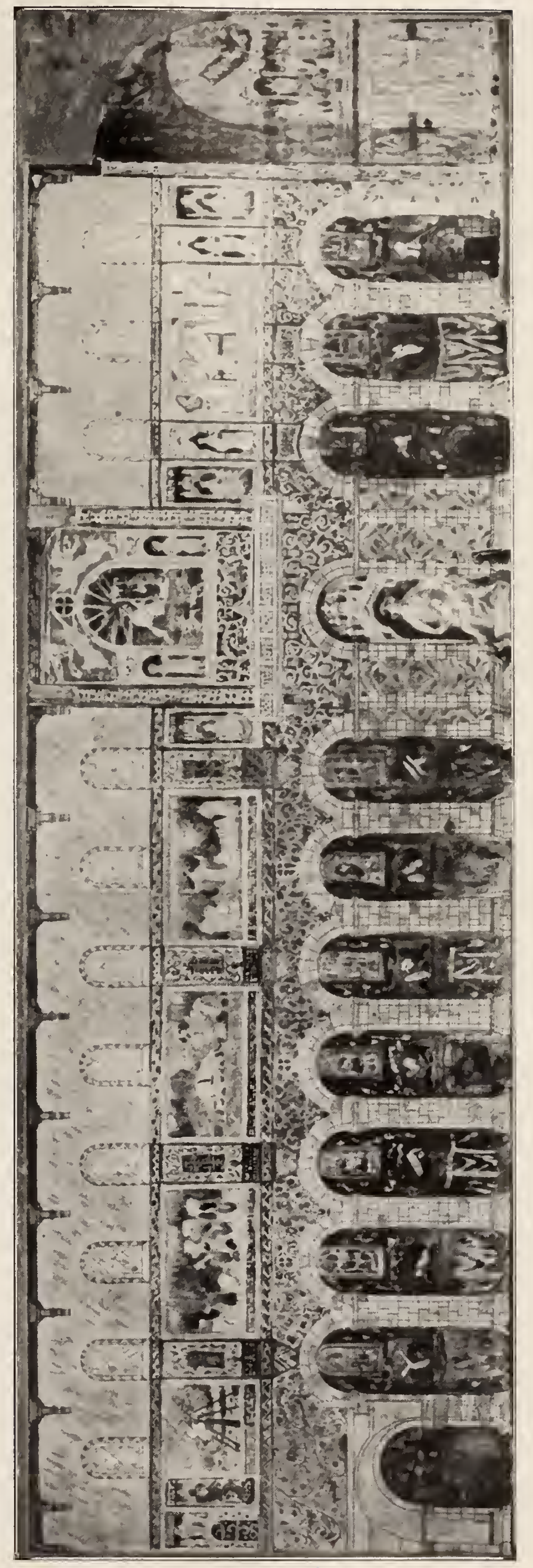
Auguste Rodin, der am 17. November 1917 starb, hat die romanische Formkunst der Gegenwart auf einen jener Höhepunkte geführt, die von keinem Nachfolger wieder erreicht werden können. Nachahmung ist möglich, aber keine Weiterentwicklung. Man denke an Grünewald, an Richard Wagner, oder um bei Rodins Kunst und seinem Romanismus zu bleiben, an Michelangelo. Aber man vergleiche die beiden nicht miteinander, weil dies doch nur auf Äußerlichkeiten herauskommt, und innerlich jeder von ihnen eine Erscheinung ganz für sich allein bleibt. Rodin hat den gewaltigen Vorgänger bewundert, mehr als das, er hat ihn als einen der beiden Eckpfeiler seines Schaffens anerkannt — der andere war Phidias, aber keinem von beiden hat er sich unterworfen.

In bescheidenen Verhältnissen wuchs Rodin auf. Nachdem es sich entschieden hatte, daß er sich der Kunst weihen würde, wollte er Maler werden. Aber es fehlte ihm an Geld, um sich Leinwand und Farben zu kaufen. So wandte er seine Blicke von den im oberen Stockwerk des Louvre befindlichen Gemälden ab, und den Skulpturen im Erdgeschosse zu. Daß er im Herzen dennoch ein Maler blieb, daß er alles mit den Augen eines Malers ansah, während er doch in Stein dachte, das gehört zu seinen großen, richtunggebenden Eigenschaften.

Rodins Jugend verging in rühmlich fleißiger Arbeit. Antoine-Louis Barye, der tüchtige dramatisch starke Tierbildner, und Albert

Erneste Carrier-Belleuse, dessen Werke so reich an malerischen Reizen sind, waren seine Lehrer. Sein Meister war und blieb er selbst. Er selbst war sein Führer, sein Leiter und zeigte sich, weitab von Träumereien und Exaltationen, den Weg der Strenge, der mathematischen Überlegung, den Weg zur Natur und mit der Natur. Rodin war von Jugend an der fertige Künstler, als der er ins Grab gestiegen ist. Und doch schienen seine ersten bildhauerischen Versuche auf keine ausgesprochene Persönlichkeit hinzudeuten. Ganz langsam, mit vorbildlicher Geduld und harter Selbstzucht arbeitete er sich in den Geist fremder Künstler und Kunstepochen hinein, nicht um sie nachzuahmen, sondern um zu erkennen, wie es anderen möglich geworden sei, die Wahrheit zu finden und zu bilden. Mitten in dieser zunehmenden Erkenntnis der formalen Schönheit der Antike, des Sehnens der Gotik, deren Ringen gegen die Fesseln der Materie für Rodins Auffassung ihren letzten und größten Kämpfer in Michelangelo findet, unbeirrt durch Suchen und Grübeln, mit rastloser Kraft und nicht welkender Frische erringt sich Rodin für seine eigene Kunst das, was sie modern macht, den Subjektivismus, den Skeptizismus, den Naturalismus, erfaßt dies alles mit den Blicken und dem Willen eines Riesen und schafft Werke, die würdig sind eines solchen und seines Wunsches, die Menschheit durch das Gesetz zum Riesenhaften zu gewöhnen.

Wer solche Gedanken hegt und sie mit Ernst zu verwirklichen strebt, der wird ebenso leidenschaftlich bewundert wie gehaßt werden. Das letztere ist Rodin reichlich zuteil geworden. Was man vermocht hat, um ihn zu kränken, ihm das Leben sauer zu machen, seine Absichten zu durchkreuzen, das hat man getan, von jener Ausstellung an, wo man ihm seinen staunenswerten »Mann mit der zerbrochenen Nase« zurückwies, bis in die letzten Zeiten. Um so begeisterter hingen jene an ihm, die sich bemühten, ihn zu verstehen. Einzelne, die sich ihm nähern konnten, wurden der Gespräche teilhaftig, in denen er seine Ansichten über tiefste Dinge aussprach. Solche Gespräche sind von Judith Cladel in ihrem großen, 1909 erschienenen Werke über Rodin, und von Paul Gsell gesammelt herausgegeben worden. Uns Deutschen, die wir eine philosophische Erziehung genossen



HANS KARL SELIGER (BERLIN) UND ARCH. KULD (MANNHEIM) *Vgl. Abb. S. 266. — Text S. 239* ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN



WILHELM VIERLING ENTWURF FÜR ST. MAX IN MÜNCHEN

schwärmend für Steinbachs Münster sein erstes großes Bekenntnis zur Kunst, zugleich sein wichtigstes letztes zur deutschen Kunst ablegte. Schwärmerei und Erkenntnisschärfe bei dem Jüngling wie bei dem Greise. Bei jenem, der sich als Deutscher fühlen lernt, bei diesem, dem sich in der Gotik der wahre Geist der Geschichte Frankreichs spiegelt. Das Temperament reißt ihn hin, oft werden seine Bemerkungen unzusammenhängend, nicht immer kennzeichnen sie den Gegenstand scharf. Darum nicht, weil er nicht immer als solcher gemeint ist, sondern als Sinnbild Frankreichs, wie es war, wie es werden und sein sollte, und wie es ist. Erst unter diesem Gesichtspunkte vermag man dem Buche in allen seinen Teilen gerecht zu werden. Wer ihn verkennt, kann unter Umständen durch diese Lektüre mehr Schaden als Nutzen, mehr Verwirrung als Aufklärung haben.

haben, klingt nicht alles durchweg sonderlich tief, wir glauben auch oft in den von französischem Elan getragenen Auslassungen zwischen der Poesie einen mißlichen Unterton der Selbstgefälligkeit zu hören, aber vielleicht glauben wir dies nur, weil solche Art, derlei Gegenstände zu behandeln, unserem Wesen, und unseren Methoden fremd ist. Ein Buch, das ganz und gar zu diesen Gesprächen paßt, ja sie als Selbstgespräch durch größere und von nichts gestörte Intimität noch übertrifft, hat Rodin in seinen letzten Zeiten noch veröffentlicht. Es ist in deutscher Übersetzung unter dem Titel »Die Kathedralen Frankreichs« bei Kurt Wolff in Leipzig erschienen.

Die Kathedralen! Der Sinn der Gotik! Lesen wir dieses Buch, so denken wir manchmal unwillkürlich an jene Schrift, in der Goethe

Rodin hat die Leidenschaft für die Kathedralen seines Vaterlandes nicht erst im Greisenalter gefaßt. Vor langen Jahrzehnten schon war er manchmal plötzlich verschwunden, und kehrte er darauf ebenso unvermutet wieder, so antwortete er denen, die ihn fragten, wo er gewesen, was er getrieben, er habe Kathedralen angeschaut. Zuletzt schrieb er sein Buch über sie, um sein Volk »die Kunst des Bewunderns zu lehren«, es vom vorwitzigen Kritisieren, vom Besserwissenwollen gegenüber Künstler und Kunstwerk zu entwöhnen. Solcher Lehre darf auch mancher Deutsche lauschen. Liebe und Ehrfurcht, die eingeschlafen sind, will Rodin erwecken für die Kathedralen, die Symbole der Kunst, die da blüht, abstirbt und wieder aufersteht. Er will auf die Pflicht hinweisen, sie zu ehren,

zu schonen, zu erhalten, nicht aber achtlos das kostbare Gut zu verschleudern oder durch unvernünftige, verständnislose Herstellungen ihrer Gefühlswerte zu berauben. »Eine Kunst, die Leben in sich hat, restauriert die Werke der Vergangenheit nicht, sondern setzt sie fort.« Aber gerade bei denen, für die er spricht, predigt er, wie alle es wissen, und wie die Unbefangenen es auch zugestehen, mit seinen Worten, wie mit seinen Werken tauben Ohren. Denn die »Schönheit unserer gotischen Kirchen liegt darin, daß sie in jedem Zuge Sinnbilder der himmlischen Liebe sind«. Wer versteht dergleichen im heutigen Frankreich? Und wie wenige auch außerhalb Frankreichs begreifen die so unendlich feine, unendlich einfache, unendlich sinnvolle Sprache der gotischen Kathedrale überhaupt? »Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen.« Die Kunst fühlen, darauf kommt es an. Architekten sollten dies Buch lesen.



KARL M. LECHNER — GRUSS VOM SCHÜTZENGRABEN

Der Gesellschafter fragt den Meister einmal, ob er religiös sei. Rodin bekennt sich zu einer dogmen- und ritenlosen Religion des bloßen Gefühls. Diese aber erklärt er als so unentbehrlich für den Künstler, daß er ausruft: »Wenn es keine Religion gäbe, so würde ich sie erfinden müssen!« »Wenn die Religion schwindet, so geht auch die Kunst verloren« — aber es ist die Religion, wenn man so sagen darf, der Schönheit, nicht die wahre des Glaubens. In diesem Sinne ist jede echte Kunst für ihn religiös und sind »die wahren Künstler die religiösesten aller Menschen«. Den Meistern der Gotik und aller Folgezeit war »die Kunst der eine Flügel der Liebe, der andere war die Religion; Kunst und Religion geben der Menschheit die Sicherheiten, die sie zum Leben braucht«. Aber mit dieser Gleichstellung, die nicht überall bei Rodin durchgeführt ist, hängt das völlige Mißverstehen des kirchlichen Geistes bei seinen Bemerkungen über die Dome von Limoges, von Reims usw. zusammen. Was wir als Religion im eigentlichen Sinne verehren, das spricht aus Rodins Werken nicht, auch nicht aus denen, die, wie sein Johannes der Täufer im Luxembourg, einen biblischen Gegenstand behandeln, oder wie seine an sich schon wegen der Kühnheit des Gedankens bewundernswerte »Hand Gottes« eine Wahrheit der Religion andeutend verbildlichen. Hier herrscht also Unklarheit, wie sie für das moderne Empfinden kennzeichnend ist. Auch bei noch längerem Leben hätte sich Rodin von ihr nicht losgemacht.

Da nun die von ihm mit Religion gleichgestellte Kunst ihre Vertreter mit solcher Freudigkeit erfüllt, daß sie in der modernen Gesellschaft fast die einzigen Menschen sind, die ihren Beruf mit Vergnügen betreiben, und weil die Künstler bei ihrem genialen Schaffen sich der Zwecke dieses Schaffens angeblich immer voll bewußt sind, so wohnt auch der Kunst die Kraft inne, den Sinn des Lebens zu enthüllen, die Menschen über ihre Bestimmung, über das Recht ihrer Existenz aufzuklären. Alle große, echte Kunst, welchen

Epochen sie immer angehören, bei welchen Völkern sie immer entstanden und entwickelt sein mag, bildet in Bezug auf ihre letzten sinnlichen und seelischen Absichten eine erhabene Einheit. Daher kommen bei Rodin die oft seltsam anmutenden Vergleiche, bei denen unbedenklich etwa Gotik mit griechischer oder asiatisischer Kunst zusammengestellt wird. Als Beispiel: der berühmte Engel von der Kathedrale zu Chartres und die Bewegungen einer in Paris auftretenden Truppe von Tänzerinnen aus Kambodscha!

Was alle große Kunst trotz äußerer Verschiedenheiten vereinigt, ist für Rodin die ewig gleich bleibende Wahrheit der Natur. Sie ist es letzten Endes, die er rastlos studiert, und die er in den Schöpfungen der Kunst zeitlebens gesucht, endlich sie und nichts anderes, was er in seinen eigenen Werken darzustellen unternommen hat. »In allem gehorche ich der Natur und beanspruche nie, ihr zu befehlen. Mein einziger Ehrgeiz ist, ihr sklavisch treu zu sein.« Er sucht die unbelebte Natur auf einsamen Spaziergängen auf, er erforscht die Eigenart der französischen Natur, um den Geist seiner vaterländischen Kunst auf seine Echtheit zu prüfen. Kunst ist in sinnliche Erscheinung übersetztes Naturstudium. Der Bildhauer ist nichts als ein Kopist, dessen vornehmste Pflicht es ist, seine Modelle bis in die letzten Feinheiten zu studieren, nicht indem er ihnen, wie Rodin selbst es früher — später nicht mehr! — tat, ihre Stellungen vorschreibt, sondern sie im Gegenteil ganz ihren spontanen Bewegungen überläßt. Wahl dieser Bewegungen ist unnötig, weil alles, was die Natur freiwillig bietet, auch in künstlerischem Sinne schön ist. Schön ist unter Umständen auch das, was unserem ungeübten Auge als furchtbarste Häßlichkeit erscheint. Beispiele: Rodins berümte Vieille Heaulmière, seine hl. Magdalena, sein Ugolino, der die eigenen Söhne verschlingt. Die Schönheit der Naturdinge und ihrer Spiegelbilder in der Kunst besteht in der Wahrheit, die sich dem Geiste des Künstlers enthüllt. Dieser Wahrheit hat sich das unterzuordnen, was im gewöhnlichen Sinne Schönheit heißt. Wahrheit ist Charakter, und schön ist nur, was Charakter besitzt. Rodin rühmt sich, und darf es mit Recht: »Ich habe mein Bestes getan, ich habe nie gelogen, ich habe meinen Zeitgenossen nie geschmeichelt.« Das darf man zugeben, wenn man viele seiner Büsten, wenn man die in ihrer Häßlichkeit so ungeheuer monumentale Balzac-Statue sieht. Den Einwand, daß seine Gestalten so häufig Formen zeigen, die von der Wirklichkeit der Natur abweichen, lehnt er ab mit den Worten: »Das Gefühl, das meine Vision beeinflußt, hat mir die Natur so gezeigt, wie ich sie kopiert habe.« Der Bildhauer hat seine Werke nicht mit Gedanken zu beschweren, sondern sie mit sinnlichem Leben zu erfüllen. Aus diesem entspringt die Kunst. Leben aber ist Ordnung, und auch »das Genie ist die Ordnung selbst«. Es erreicht nichts ohne strengste Zucht seiner selbst, ohne Abklärung der eigenen Gefühle. Von sich selbst bekennt Rodin, er sei »kein Träumer, sondern ein Mathematiker«, er sei weit entfernt davon ein Exaltierter zu sein, wie man aus seinen Werken fälschlich schließen könnte. Der Meister der »Höllenpforte« erklärt mit Festigkeit, sein eigenes Gemüt sei schwerfällig und sanftmütig, die Exaltationen hätten »ihren Grund nicht in ihm, sondern in der bewegten Natur«. Darum ist er auch ein Feind aller Originalitätshascherei, und ein Lobverkünder der Einfachheit und Unbefangenheit, des Ebenmaßes, der Disziplin. Der Bildhauer hat vor allem das Geheimnis der Erhöhungen und Vertiefungen, der Flächen, der Lichter und Schatten, des Rhythmus, der Bewegungen zu ergründen, erst dann kommt das Thema für ihn in Betracht, gleichviel wie wichtig das an sich auch sein mag. Denn der menschliche Körper mit seinen Formen und Bewegungen ist das Spiegelbild der Seele,



FRIEDRICH SCHILDHORN (KARLSRUHE) — BARONESSE VON MONTETON



JOSUA VON GIETL (MÜNCHEN) SOMMERSCHWÜLE

das nur durch die mit unbeugsamer Geduld durchgesetzte Ausführung, erst wenn »das mystische Ideal sich in ein sinnliches verwandelt«, zur Erscheinung gebracht werden kann. Als ausgezeichnetes Beispiel hierfür können die sprechenden Bewegungen der Rodinschen »Bürger von Calais« dienen. Aber es gibt nach Rodin überhaupt vielleicht kein Kunstwerk, das nur zu den Augen spricht. Durch seine innere Ordnung (Beispiel: die Kathedralen!) übt es bestimmte seelische Wirkungen aus. Wenn diese Wirkung erreicht ist, so darf die Ausführung des Werkes unterbrochen werden, und umgekehrt entsteht sie oft gerade infolge der Unterbrechung. Daher bei vielen Rodinschen Figuren das Fehlen von Gliedmaßen, das Steckenbleiben der Figuren im Steinblock (»Der Gedanke«). Der Geist kämpft gegen die der Materie anhaftenden Mängel — dieser Gedanke ergibt sich aus der Mehrzahl der Rodinschen Werke. So erwachsen bei ihm Schilderungen von Gemütsausdrücken, die viele seiner Wesen weit über Menschliches hinauswachsen lassen, sie zu Darstellungen des reinen Begriffes machen. Was Worte nicht mehr ausdrücken, Gedanken nicht mehr fassen können, Erregungen, die unbewußt und doch bewegend und bestimmend in der Seele unserer Zeit leben, das suchen diese Plastiken andeutend zu verkörpern. Andeutend im Sinne des Romanen, der es weniger als der Germane liebt, aus seinen Empfindungen ein Hehl zu machen. Daher die für unser deutsches Empfinden bisweilen über die Grenze des ästhetisch und moralisch Zulässigen hinausgreifende Form. Das alles erscheint uns neu an Rodin, und doch bestreitet er, daß sein Schaffen einen Fortschritt bedeute, denn dieser »existiere in der Welt, aber nicht in der Kunst«. Er selbst liefere den Beweis, denn wie er von der Antike ausgegangen, so sei er schließlich wieder zu ihr zurückgekehrt. Er hat zeitlebens an der Tradition festgehalten, ist nie ein Revolutionär, aber auch niemals ein Nachahmer gewesen. So hat er im Sinne der Wahrheit inmitten des Geschmacksverfalles den Zusammenhang des großen Kunstganzen zu retten versucht.

Doering



AUGUST SCHÄDLER — HL. GEORG

Für ein Kriegerdenkmal

ZUM GELEITE IN DEN NEUEN JAHRGANG

(Sonett zu obigem Bilde)

Sankt Georg, der den grausen Lindwurm schlug,
Die zarte Unschuld seinem wilden Rachen
Entwand, du wollest uns die Kraft entfachen,
Zu folgen deinem hehren Seelenflug.

Der frohe Glaube, der zum Sieg dich trug
Gen Blutgier eines erdgebornen Drachen,
Sei Vorbild uns, zu rüsten und zu wachen
Vor lauernder Dämonen Wut und Lug.

Verbannt sei selbstisch feiges Tun der Schwachen
Und öder Zwietracht ekle Natternbrut,
Darob die Feinde beutegierig lachen.

Für Opfer stähle uns die heil'ge Glut,
Vor denen zäh'ste Widerstände brachen,
Zu stehn fürs Ideal treu auf der Hut.

S. Staudhamer

WIENER KUNSTBRIEF

Die Frühjahrs-Ausstellungen der Genossenschaft der bildenden Künstler und der Secession. Religiöse Kunst im Stift Klosterneuburg. Verschiedenes. Versteigerung alter religiöser Kunst im Dorotheum.

Am 30. April gelangte die diesjährige Frühjahrs-Ausstellung im Künstlerhause zur Eröffnung. Die Ausstellung zeigt einen äußerst friedlichen Charakter und nur die eine oder andere Skizze vom Kriegsschauplatz deutet auf die Ereignisse hin, die sich in der Welt abspielen. Bildnis und Landschaft beherrschen wie immer das Feld und die bekannten Vertreter dieser Kunstgattungen haben sich in gewohnter Weise eingestellt. Keine neuen Persönlichkeiten, keine neuen Ideen, nichts, was weder in gutem noch im schlechten Sinne Anlaß gäbe, sich nach dem Besuche mit dem Werke oder seinem Urheber eingehender zu beschäftigen, kein Anlaß zu Lobeserhebungen, kein Grund zum Tadel, vieles sogar recht gut. Die religiöse Kunst ist nur ganz vereinzelt anzutreffen, so in Walters »Das Christkind als Erlöser«, in etwas gesuchter Manier der Frührenaissance gemalt, und in einigen Plastiken, von welchen die Gipsentwürfe »Die sieben Schöpfungstage« für die in Kupfertreibung ausgeführte Bekrönung des Hauptlüsters der Kirche in Floridsdorf von Bildhauer Edmund Klotz besonders hervorzuheben sind. Von dem gleichen Künstler wurde auch der prächtige Hochaltar dieser Kirche mit der Madonna und Herzog Leopold nebst seiner Gemahlin geschaffen, der in Heft 7 des Jahrgangs 1916 in einer Kunstbeilage unserer Zeitschrift zur Wiedergabe gelangte. An Strassers polychromem »Bischof« muß. die mühevolle Kleinarbeit bewundert werden, die er diesem auch als Ganzes recht würdigen Kunstwerk angedeihen ließ.

In der Jubiläums-Ausstellung der »Secession«, der 50. Bilderschau, herrscht im allgemeinen die Landschaft vor. Was diese Ausstellung im großen ganzen bietet, zeigt keinen irgendwie gearteten Wendepunkt im künstlerischen Leben dieser Vereinigung. Nach der Jugend mit ihren revolutionären Bestrebungen, nach einer Ausstellung expressionistischer Experimente sind nun die Angelangten wieder versammelt, die zur Klarheit und zu einer Zusammenfassung ihres Könnens sich durchrangen und die jetzt in uns ein Verwundern aufkommen lassen, daß auch ihre Anfänge von Kampf und Widerständen begleitet sein mußten. Wohl ist hier noch Kunst aus dem Lebendigen der Zeit heraus, immer noch sucht der eine oder andere nach einem neuen Weg, den meisten aber ist bereits ein mehr oder minder konservativer Zug eigen; die diesjährige »Secessions«-Ausstellung schließt auch einen Gast in sich, den obdachlosen Hagenbund.

Im Hauptsaal dominiert Egger-Lienz mit seinen »Stürmenden Soldaten«. Mehr als die heroische Geste und als jede Verherrlichung des Heldentums gibt uns dieses Bild Seele und Wesen des Krieges. Es hat die große, lapidare Handschrift dieses Künstlers, die Kraft eines Hochgebirgsmenschen, eines dramatischen Gestalters. Im übrigen gibt es viele schöne Landschaftsbilder und Interieurs von Harlfinger, Grom-Rottmayer, Nowak, Kahrer, Josef Stoigner, Weidinger, Alfred Pöll, Roux, Gelbenegger, Jettmar, Thiemann, Pautsch und anderen; auch auf plastischem Gebiet ist manche gute Arbeit zu finden, so von Barwig und Stemolak. Auch die religiöse Kunst hat einige recht anerkennenswerte Schöpfungen aufzuweisen. Vor allem Friedrich König, der in seinen Christus- und Heiligenbildern innig-religiöse Stimmung hervorruft, fast ein ebenso guter lyrischer Poet wie Maler. Die einfachen religiösen Szenen Liebenweins weisen eine hohe Vollendung der Darstellung auf. Das Ecce homo von Friedrich, ein »Christus über das Schlachtfeld schreitend« hinterläßt eine tiefe Wirkung. Auch der »graphische« Teil der Ausstellung ist sehr zufriedenstellend vertreten und interessante Buchschmuck-Entwürfe wie Einbände geben dem Fachmann wie Laien ein übersichtliches Bild über den fortschreitenden guten Geschmack, der sich auf diesem Gebiete erfreulicherweise feststellen läßt. Prächtige Farbenholzschnitte von Thiemann, vorzügliche Arbeiten von Martin, eines Schülers von Professor Schmutzer, sowie einzelne kunstgewerbliche Gegenstände vervollständigen den guten und gediegenen Eindruck, den diese Jubiläums-Ausstellung hinterläßt.

Eine Gemälde- und Antiquitäten-Auktion, die in künstlerischer Hinsicht weit über das üblich Gebotene hinausreicht, veranstaltete das Kunsthaus Albert Kende. Drei Original-Gemälde von der Hand von Anton van Dyck, darunter ein Christus am Kreuz, betrauert von Maria, Johannes und Magdalena. Dieses Bild weist die Stilmerkmale der mittleren Schaffenszeit des großen Flamen, das ist etwa 1630, auf. Sein herrlich leuchtendes Kolorit, die wundervolle Modellierung des Christuskörpers mit seiner trefflich zum Ausdruck gebrachten, eingetretenen Schlaffheit der Muskeln, lassen es als eines der prachtvollsten Bilder seiner Zeit erscheinen. Ferner bot diese Auktion eine hervorragend schöne Kreuzigung von Pieter Brueghel und zwei süddeutsche Altarflügel um 1500, wohl unter dem Einflusse Michael Pachers entstanden, des weiteren zwei Kirchen-Interieurs des Schweizers Stöcklin; daß hierfür auch entsprechende Preise erzielt wurden, ist wohl überflüssig festzustellen.

Eine ebensogroße wie künstlerisch bedeutungsvolle Überraschung bot sich demjenigen Besucher des berühmten Stiftes Klosterneuburg, der in jüngster Zeit das von dem kunstsinnigen Markgrafen Leopold gestiftete Münster betrat. Ein großer Künstler Altösterreichs wurde der Vergangenheit entrissen: Das Altarwerk Matthias Steinls, das sich seit Jahrzehnten in Rumpelkammer und Dachboden befand. An der gleichen Stelle, wo ein in die Architektur des Hochaltarbaues widersinnig eingepreßtes Marmortabernakelgehäuse in grellem Widerspruch mit dem großartigen Säulenwerk und den gewaltigen Statuen stand, erhebt sich nun ein Barocktabernakel, der in der Reihe ähnlicher österreichischer und ausländischer Werke seinesgleichen wohl nicht so leicht finden dürfte. Hatte schon eine andere Schöpfung des Meisters nach langer Ruhe in Schutt und Staub vor einigen Jahren seinen ihm vom Künstler vorherbestimmten Ehrenplatz bekommen — es war dies der predigende Christus auf dem Kanzeldeckel der Stiftskirche —, so ließ man nun auch diesem Werke volle Gerechtigkeit widerfahren.

Die letzte der diesjährigen Kunstversteigerungen, die im Dorotheum vor dessen Sommerpause stattfindet, wird eine der interessantesten sein, die jemals in Wien stattfand. Es ist die Sammlung Franz Thill, die zum Verkauf gelangt. Sie enthält nämlich, was in Wiener Sammlungen mit Ausnahme der berühmten Kreuzensteiner-Sammlung des Grafen Hans Wilczek und der Sammlung Figdor nur sehr selten zu finden ist, vorzugsweise Werke der romanischen und gotischen Zeit, hauptsächlich »Kirchliche Kunst« sowie Arbeiten der Früh- und Hochrenaissance. Werke des 10. und 11. Jahrhunderts sind zahlreich vertreten. In der ungefähr tausend Nummern zählenden Sammlung gibt es vorzüglich Werke der kirchlichen Innenkunst, Kreuze, Kelche, Monstranzen, Reliquien-

behälter, Holzbildwerke, Kirchengewänder, Elfenbeinschnitzereien, Plaketten und Medaillen, Werke byzantinischer, deutscher, italienischer und niederländischer Maler des 15—18. Jahrhunderts, Arbeiten in Holz, Perlmutter usw. Zu den wertvollsten Werken gehören ein Altarflügel aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, eine süddeutsche Arbeit, prächtige Kirchengewänder aus dem 15. und 16. Jahrhundert, eine Holzgruppe, darstellend die Kreuzabnahme (eine niederösterreichische Arbeit aus dem 16. Jahrhundert), eine Gruppe von Plaketten — 14 Stück — mit Darstellungen aus dem Leben Christi, wahrscheinlich Augsburger Arbeit um 1550, auch sonst viele seltene Schaumünzen, Bronzeplastiken verschiedenster Art, kurzum eine Vereinigung von Kostbarkeiten von so selten großem Umfang, wie sie das Auge des Sammlers sonst nur sehr sporadisch finden dürfte.

DIE KUNST DEM VOLKE

DER DOM ZU KÖLN

Von Dr. A. Huppertz

Neben der Malerei, die andauernd die erste Stelle behauptet, und der bisher weniger zum Wort gekommenen Plastik, tritt in der »Kunst dem Volke« neuerdings die Baukunst stärker hervor. Den älteren Heften über die mittelalterlichen und nachmittelalterlichen Kathedralen ist eine Monographie über die deutsche Burg gefolgt. Nach dieser haben die Schriften über die Dome von Bamberg, Mainz und Worms die Aufmerksamkeit wieder auf die Herrlichkeiten alter deutscher Kirchenarchitektur gelenkt. Daß jetzt schon nach kurzem Zwischenraum eine Monographie über den Kölner Dom herausgekommen ist, beweist das Vorliegen eines bestimmten Planes, der darauf ausgehen dürfte, die Geschichte der deutschen kirchlichen Baukunst an einer Auswahl ihrer wertvollsten Schöpfungen darzulegen. Man darf der Idee gerne zustimmen und ihr rasche Verwirklichung wünschen. Werden diese Hefte vielleicht auch nicht den weiten Verbreitungskreis finden, wie die Mehrzahl der die Malerei behandelnden, so haben sie doch ein Recht auf Anerkennung ihres Unterrichtswertes, auf den hier nachdrücklich hingewiesen sei. Auch die Verfasser der Hefte werden sich ihn als das wesentlichste Moment vor Augen halten müssen; der ästhetische Genuß tritt ihm gegenüber in den Hintergrund. Trotz der Knappheit der Texte braucht kein Anlaß versäumt zu werden, um Aufklärung und Belehrung auch über Einzelheiten zu geben. Je mehr davon, um so dankbarer werden die Schriften begrüßt werden. Mit diesen Worten sollen die Verdienste des vorliegenden Heftes in keiner Weise geschmälert werden. Im Gegenteil, es ist als eine gute Leistung anzuerkennen, die das Wichtigste, was über ein so außerordentlich großes Thema zu sagen war, enthält und es in angenehm lesbarem Vortrage darbietet. Die 81 sorgfältig ausgewählten und bestens nachgebildeten Illustrationen liefern ausreichende Anschauung. Im Texte hätte noch auf einzelnes hingewiesen werden dürfen, was übergangen worden ist. So namentlich auf den Einfluß und die Bedeutung der niederländischen Nachbarschaft, die sich bei einer Anzahl von Plastiken (z. B. dem Agilolphusaltar, dem Croyschen Epitaph usf.) deutlichst zu erkennen gibt. Bei der Darstellung einer Kirche in dem Evangeliar des Hillinus hätte auch am Schlusse des Heftes festgehalten werden müssen, daß die Annahme, die dort dargestellte Basilika sei der alte Kölner Dom, doch nicht mehr als Vermutung ist. Von derlei Einzelheiten abgesehen, sind die Darlegungen des Verfassers wissenschaftlich unanfechtbar, klar und übersichtlich. In allen wichtigen Zügen wird die lange Geschichte des Kölner Domes berichtet. Die des jetzigen Gebäudes beginnt mit dem 1248 für den Bau gefaßten Beschlusse; die einer Domkirche zu Köln überhaupt bereits ein Jahrtausend zuvor, vielleicht schon am Ende der apostolischen Zeit. Karl der Große sah den Kölner Dom an der gleichen Stelle stehen, wo der jetzige zum Himmel ragt. In romanischer Zeit war er vermutlich eine doppelchörige, viertürmige Basilika, die sich, mehrfach hergestellt, bis an die Grenze der gotischen Epoche hielt und infolge der 1164 erfolgten Überführung der hl. drei Könige eine der berühmtesten deutschen Wallfahrtsstätten war. Den Neubau des jetzigen Domes begann Meister Gerhard. Bis ans Ende des 15. Jahrhunderts ging die Ausführung langsam vorwärts, stockte dann gänzlich, wurde erst im 19. Jahrhundert wieder aufgenommen und 1880 zu Ende gebracht. An die ausführliche Schilderung dieser Entwicklung schließt sich der Beschrieb des Domes in allen seinen wesentlichen Teilen, dann der seiner Kunstschätze: Altäre (von denen der Klarenaltar der berühmteste ist), Chorgestühle, Malereien, Plastiken, Glasgemälde usw. Ausführlich geschildert wird endlich die Schatzkammer. Sie birgt Kostbarkeiten von unermeßlichem Werte. So vor allem den hochberühmten Dreikönigsschrein des Meisters Nikolaus von Verdun, von dem auch die herrliche Altartafel im Stifte zu Klosterneuburg stammt. Das Abbildungsmaterial begleitet die Ausführungen des Textes. Als besonders hervorragend erweisen sich auch diesmal wieder die Photographien der Berliner K. Meßbildanstalt. Wer den Kölner Dom nicht mit eigenen Augen gesehen hat, muß von seiner Schönheit auch im Bilde hingerissen sein. Wieviel mehr der, welcher das Glück hat, ihn zu kennen, in den von dem Verfasser hochgepriesenen Stunden der großen gottesdienstlichen Feiern in ihm zu weilen. Aber auch, wie es mir mehr denn einmal beschieden war, im Dunkel frühester Morgenstunde, wenn nur hier und dort in dem mächtigen Raume die Kerzen eines Seitenaltars flimmern und durch das tiefe, vom feinen Silberschall der Meßglöcklein durchzitterte Schweigen die Geister unvergleichlicher Vorzeit geheimnisvoll zu unseren Herzen sprechen.

Dr. F. Hilgenroth

EIN BILD DER PATRONA BAVARIAE

Daß die Himmelskönigin als Beschützerin Bayerns verehrt wurde, läßt sich aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts nachweisen. Diese Verehrung zur kirchlichen Einrichtung und einen bestimmten Festtag dafür eingeführt zu haben, gehört zu den Taten des Papstes Benedikt XV. Die in dieser Weise gesteigerte Verehrung macht es leicht verständlich, daß die Aufmerksamkeit des katholischen Bayernvolkes sich jetzt auch mehr denn früher den bildlichen Darstellungen der Schützerin zuwendet. München besitzt aus älteren Zeiten etwa zwei, beides ausgezeichnete Kunstwerke. Das eine ist die an der Westfront der K. Residenz in einer Nische aufgestellte Figur der Mutter Gottes, die andere steht auf der Säule, die den Marienplatz schmückt. Dichtester Verkehr der Großstadt umwogt sie und doch wird dieses Meisterwerk der Bildnerei und des Bronzegusses von den wenigsten Vorüberziehenden beachtet. Die Gesellschaft für christliche Kunst hat sich das Verdienst erworben, die edle Schönheit dieser Bildsäule durch Herausgabe einer in Gravüre ausgeführten Abbildung zum ersten Male eigentlich bekannt zu machen. Das treffliche Gelingen des Bildes darf um so mehr anerkannt werden, als die photographische Aufnahme infolge des hohen Standplatzes der Figur nur unter beträchtlichen Schwierigkeiten möglich gewesen sein kann. Sie behauptet jenen seit dem Jahre 1638, nachdem sie zuvor über dem Hauptaltare der Frauenkirche gestanden

war. Der Entwurf stammt offensichtlich von einem Meister ersten Ranges, höchst wahrscheinlich von dem seit dem Ende des 16. Jahrhunderts als Hofbildhauer in München tätigen Pieter de Witte (Peter Candid), als Gießer des Werkes kann schwerlich ein anderer in Betracht kommen als der Weilheimer Hans Krumper. Die bronzene, zu wiederholten Malen vergoldete Figur ist 2,25 m hoch und 1 m breit, und steht auf dem gleichfalls bronzenen Kapitäl der aus rotem Marmor gefertigten Säule. Hoheitvoll, feierlich ist die Haltung der heiligen Jungfrau, lebhaft und feurig die des göttlichen Knaben. In seiner Bewegung meldet sich das Herannahen des Barock, während die der Marienfigur noch die abgeklärte Ruhe der reinen Renaissancekunst aufweist. Wunderschön ist der Fluß der Falten des unter der Brust gegürteten Gewandes, nicht minder die Anordnung des Mantels, der, von den Schultern herabfließend, über das deutlich sichtbare Knie des (rechten) Spielbeines emporgerafft ist und hinter dem auf dem linken Arme sitzenden Kinde seinen Halt findet. Entzückend ist die Bewegung des aufgerichteten rechten Unterarmes, dessen Hand mit überirdischer Leichtigkeit das Zepter emporhält. Herrlich mild und edel ist der Ausdruck des Antlitzes. Von dem schönen bekrönten Haupte fließen lange volle Locken sanft über die Schultern hernieder. Die Lebhaftigkeit des Kindes bildet zu dieser Ruhe Gegensatz und Ergänzung. Während der Oberkörper sich ein wenig nach links dreht, ist der liebliche Kopf nach der entgegengesetzten Seite gewandt; die Beine überkreuzen sich vor dem rechten Schienbein, so daß die Linie des rechten Unterschenkels nach links verläuft und der Wendung des Kopfes das Gegengewicht hält. Die rechte Hand ist segnend erhoben, die Linke trägt die Weltkugel. Prachtvoll ist das korinthische Kapitäl, auf dem die Bildsäule steht: es ist auf dem Kunstblatte mit zu sehen und dient auch hier dem ästhetischen Zwecke, der Figur gewissermaßen festen Halt für das Auge zu verleihen. Zur besonderen Beigabe dient dem schönen, recht zum Wandschmucke geeigneten Blatt ein zweistrophiges Gedicht als Unterschrift.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Preisausschreiben. Die Kath. Gesamtkirchenverwaltung München eröffnet unter den in München wohnenden katholischen Architekten einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für die neue St. Martinskirche in München-Moosach. Die Unterlagen (Lageplan und Bedingungen) können im Baubüro der Kath. Gesamtkirchengemeinde München, Nymphenburgerstr. 38/I, Seitenbau gegen eine Gebühr von 2 Mark bezogen werden. Für Preise und zum Ankauf nicht preisgekrönter Entwürfe stehen 9000 Mark zur Verfügung. Die mit Preisen bedachten oder angekauften Entwürfe gehen in das Eigentum der Kath. Gesamtkirchengemeinde München über. Endtermin für die Einsendungen ist der 31. August 1918, mittags 12 Uhr.

S. Kgl. Hoheit Prinz Johann Georg von Sachsen erwarb aus dem Nachlaß des Historienmalers Max Fürst (München) kürzlich dessen geistvollen Zyklus »Die sieben Worte Jesu am Kreuze«.

Maler Georg Kau (München) ist zurzeit mit einem Kreuzweg für seine Heimat Neuß beschäftigt. Auch hat er ein Herz-Jesu-Bild in Arbeit.

Leonhard Thoma malt gegenwärtig zwei Seitenaltarbilder für die neue St. Antoniuskirche zu Ingolstadt und zwei Seitenaltarblätter für Kinsau bei Schongau.

Karl Maria Samberger, der geistvolle Vater Professor Leo Sambergers, ein feinfühliger Musiker, starb am 15. Juni im 97. Lebensjahre. Mehrere Meisterbildnisse seines Sohnes verewigen seine Erscheinung.

Architekt Franz X. Bömmel (München) erhielt für seine Leistungen auf dem Gebiete der Baukunst das Verdienstkreuz des Ordens vom hl. Michael mit der Krone.

Zum 70. Geburtstag des Wiener Kupferstechers Professor Viktor Jasper. Am 30. März beging der Meister des Kupferstichs in Österreich, Kaiserlicher Rat Professor Viktor Jasper, seinen 70. Geburtstag, zu dem ihm Glückwünsche in Hülle und Fülle zuteil wurden. Behörden und künstlerische Korporationen, nicht zu mindest seine vielen früheren Schüler wetteiferten, dem gefeierten Künstler zu diesem Gedenktage ihre Anerkennung und Verehrung darzubringen. Wenn Viktor Jasper auf seine künstlerische Laufbahn zurückblickt, so darf er sich mit Recht gestehen, der Kunst in ihren vielseitigsten Verzweigungen wichtige Dienste geleistet zu haben. War es doch »seine« Kunst, die den Kupferstich, als er fast in Vergessenheit zu geraten schien, in seiner österreichischen Heimat wieder zu Ehren brachte und in einer großen Reihe hervorragender Stiche dessen Schönheit vor Augen zu führen verstand. Sein Hauptwerk »Das Altarsgeheimnis« nach Albrecht Dürer ist eine der bedeutendsten Schöpfungen, die auf dem Gebiete des Kupferstichs vollendet wurden. Von außerordentlicher Wirkung sind auch seine Stiche »Der heilige Sebastian« nach Andrea Montagna, die »Sante Justina« nach Moretto, der Porträtstich Kaiser Maximilians I. nach Albrecht Dürer, das Bildnis einer alten Frau nach Waldmüller; ebenso wertvoll sind Jaspers Zeichnungen des Holbeintisches für die Stadtbibliothek in Zürich, die künstlerischen Aufnahmen und Radierungen des figuralen Schmuckes im Schlosse Stern bei Prag, sein Kopf des Zeus von Dodona nach dem Bronze-Original im Wiener Antikenkabinett. Sehr bekannt wurde der Künstler auch durch die große Anzahl von Porträtstichen berühmter Zeitgenossen aus dem Gebiete der Kunst wie Tilgner, Kaspar von Zumbusch, Waldmüller, Feuerbach, Prof. Kundmann, Gabriel Max, Munkaczy, Führich, Ludwig Richter, Canon, Defregger und anderen. Aber nicht nur als Graphiker, auch als Maler genießt Jasper einen wohlbegründeten Ruf; seine stimmungsvollen Bilder aus dem Wiener Wald zieren die Sammlungen fast aller bedeutenden Wiener Kunstfreunde. In jüngster Zeit malte der Künstler für die allbekannte Gnadenkirche in Mariazell ein großes Altarbild »Die heilige Dreifaltigkeit«, das in seiner würdigen, dem erhabenen Motiv angepaßten Ausführung als ein tüchtiges Werk bezeichnet werden muß.

Jaspers Können wurde von den Behörden anerkannt durch seine Ernennung als Restaurator an die k. k. Gemälde-Galerie sowie seine Berufung als Lehrer an die k. k. Graphische Lehr- und Versuchsanstalt wie auch an die k. k. Staatsgewerbeschule in Wien zur Führung des kunstgewerblichen Kurses. Riedl

Nürnberger Kunst in Leipzig. Im Leipziger Museum ist eine Ausstellung Nürnberger Künstler, veranstaltet von der Nürnberger Kunstgenossenschaft, eröffnet worden. Es ist das erstemal, daß Nürnberger Künstler den Boden rein lokaler Veranstaltungen verlassen und vor die breitere Öffentlichkeit treten. Dieser Schritt steht in innigem Zusammenhang mit dem Aufschwung, den das Nürnberger Kunstleben in den letzten Jahren infolge der Tätigkeit des Albrecht-Dürer-Vereins — es sei nur an die vorjährige Ausstellung österreichi-

scher Künstler erinnert — genommen hat. Auch in das werktätige Schaffen der heimischen Künstler ist frisches neues Leben eingezogen. Die Ausstellung ist die erste größere Äußerung der Wandlung, die im Innern der Kunstgenossenschaft vor sich gegangen ist und gewinnt damit die Bedeutung einer Kundgebung. Die Ausstellung umfaßt rund 250 Werke der Malerei, der graphischen Künste und der Plastik und gibt in ihrer bunten Einzelschattierung, die jeden achtbaren Künstler mit geringen, in den Zeitverhältnissen begründeten Ausnahmen zu Wort kommen läßt, ein zusammenfassendes Bild des derzeitigen Standes der auf dem sicheren Grunde der Kunst der Alten aufbauenden, durchaus fortschrittlich gesinnten neuzeitlichen Nürnberger Kunst. Die Ausstellung, welche von Nürnberg aus eingerichtet und der Eigenart ihres Inhalts entsprechend gehängt wurde, erlebte, wie die große Zahl der Ankäufe bereits am Eröffnungstage dartut, einen vollen Erfolg.

Die Neuerwerbungen der Staatsgalerie in Wien. Von besonderem Interesse sind die in den letzten Jahren erworbenen Schätze aus den vergangenen Jahrhunderten, welche gerade auf dem Gebiete der religiösen Kunst ganz hervorragende Werke aufweisen. Hierher gehört eine »Marter des heiligen Thiemo« von einem Wiener Meister des 15. Jahrhunderts, »Christi Abschied von den Frauen« von Wolf Huber aus dem Jahre 1519, des ferneren zwei bisher unbekannte Bilder — die Vorder- und Rückseite eines Teiles eines »Altarwerkes« von Michael Pacher, gleichfalls aus dem 15. Jahrhundert, die den Tiroler Meister glänzend repräsentieren. Ein ganz wundervolles Werk ist auch die »Madonna« eines noch älteren Meisters, der südböhmischen Malerschule. Markig und von würdevoller Beseelung eine »Anbetung der heiligen drei Könige« von einem Nordtiroler. Von einer großartigen Einfachheit im Aufbau, die Schlichtheit ist hier zur Feierlichkeit erhoben, — aus der gleich alten Epoche — sind auch die plastischen Werke steierischer und Tiroler Holzfiguren, u. a. eine steinerne »Pietà«. Der größte Teil der Neuerwerbungen besteht natürlich aus Werken des neunzehnten Jahrhunderts. Was dieses künstlerisch hervorbrachte, davon gibt uns eine kleine Wanderung von Marceo Daumier und Cézanne bis zu den Strömungen, die noch die Kunst unserer Tage beherrschen, einen Beweis. Richard Riedl

Ausstellung türkischer Maler in Wien. Ein Ereignis von besonderer künstlerischer Eigenart bildet für Wien die überaus interessante »Ausstellung türkischer Maler« im Festsaal der Universität auf dem Franzensring, deren Ertrag dem Roten Halbmond und dem Roten Kreuz zugute kommt. Es sind durchweg ganz schätzbare Leistungen. In der Hauptsache haben sich auch die türkischen Gäste ganz der Schule des Abendlandes angeschlossen, so daß ihre Sonderheit mehr oder minder nur in den Sujets hervortritt. R.

Eine neue Wiener Kunstvereinigung. Zu den alten bekannten Wiener Kunstvereinigungen hat sich nunmehr eine »neue« gesellt: »Die Bewegung«, ein Name, der nach den verschiedensten Seiten hin gedeutet werden kann. Ein Kreis junger und gewiß auch strebsamer Talente hat sich zusammengeschlossen, um der Öffentlichkeit etwas näher bekannt zu werden, da ja die Förderung von außen her doch viel zu wünschen übrig läßt. Die neue Vereinigung ist keine himmelstürmende neue Schule noch sonst etwas dergleichen, sondern einfach ein Kunstverein. der tüchtigen Persönlichkeiten den Weg durch das dornenvolle künstlerische Dickicht zu bahnen sucht. Die erste Ausstellung der »Bewegung« bei Kende läßt immerhin jetzt schon manches Gute erwarten. Neben einigem Radikalismus auch viel Poetisches; Landschaft, Porträt, Stillleben, auch Graphik, alles ist reichlich vertreten, so daß sie sich von den übrigen Ausstellungen nicht sonderlich unterscheidet. R.

Maler Rudolf Hausleithner und Maler Rudolf Fuchs in Wien †. Gerade an seinem 78. Geburtstage verschied der vielgesuchte Porträt- und Genre-Maler Rudolf Hausleithner. Er war eines der ältesten Mitglieder der Genossenschaft bildender Künstler Wiens, als Künstler wie auch als Mensch in gleichem Maße geschätzt. Seine Werke sind in den meisten öffentlichen Galerien und in fast jeder bedeutenderen Privatsammlung vertreten. Ferner starb im 50. Lebensjahre der Maler Rudolf Fuchs. Vor einiger Zeit zum Militärdienst einberufen, zog er sich ein Herzleiden zu, dem er jetzt in einem Reservespital erlegen ist. Bekannt wurde er durch seine »Madonna«, die speziell in Wien in sehr vielen Häusern zu finden ist. Kaiser Franz Joseph erwarb seinerzeit das prächtige Gemälde »Frohsinn«, das anläßlich seiner Ausstellung in Wien viel bewundert wurde.

BÜCHERSCHAU

Ulmer Kunst von Dr. Julius Baum. XXXII Seiten. 8°. Stuttgart und Leipzig 1911, Deutsche Verlagsanstalt.

Nicht an Kunstgelehrte, sondern an die Kreise des kunstfreundlichen Laienpublikums wendet sich dieses im Auftrage des Ulmer Lehrervereines verfaßte Buch des bekannten Erforschers der schwäbischen Malerei und Plastik. Gerade die Ulmer Kunst bedurfte schon lange einer derartigen, volkstümliche Zwecke verfolgenden Bearbeitung, denn trotz der ausgezeichneten Eigenschaften ihrer Werke war sie doch allzu wenig bekannt und gewürdigt. Abhilfe zu schaffen unternimmt der ebenso verständliche wie wissenschaftlich gründliche Text; er beschränkt sich auf das Notwendigste, vermeidet es, auf Streitfragen und Hypothesen einzugehen und weist diejenigen, welche sich hierfür interessieren, auf die Fachliteratur hin. Ein wichtigster Zweck der Baumschen Darlegungen ist, erläuternd auf die Abbildungen (96 Tafeln und viele Textillustrationen) hinzuweisen. Dieses Bildermaterial genügte freilich bei weitem nicht, um alles zu zeigen, was dessen wert gewesen wäre; es mußte also von Architekturbildern, sowie auch von der Wiedergabe mehrerer Werke Umgang genommen werden, die bereits anderweitig brauchbar veröffentlicht sind. Dafür aber erscheint eine Reihe wichtigster Bilderzyklen von Ulmer Herkunft in schöner Vollständigkeit und vortrefflicher Wiedergabe. Man sieht Multschers Wurzacher und Sterzinger Altar, Schüchlins Hochaltar von Tiefenbronn, Stockers Knöringer Altar, Zeitbloms Kilchsberger und Bingener Altarwerke, den Ulmer Wengenaltar, die Altäre von Eschach, Heerberg und Adelberg, Schaffners Hutzaltar im Ulmer Münster und den Wettenhausener Altar, Einzelfiguren des älteren Syrlin und vieles andere Wertvolle, welches sich teils noch am alten Orte, teils in auswärtigen Sammlungen befindet. Der Überblick reicht chronologisch von der Grundsteinlegung des Ulmer Münsters bis zur Renaissance. Dem trefflichen Werkchen, welches noch dazu recht wohlfeilen Preis hat, darf weite Verbreitung gewünscht werden. Doering

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München